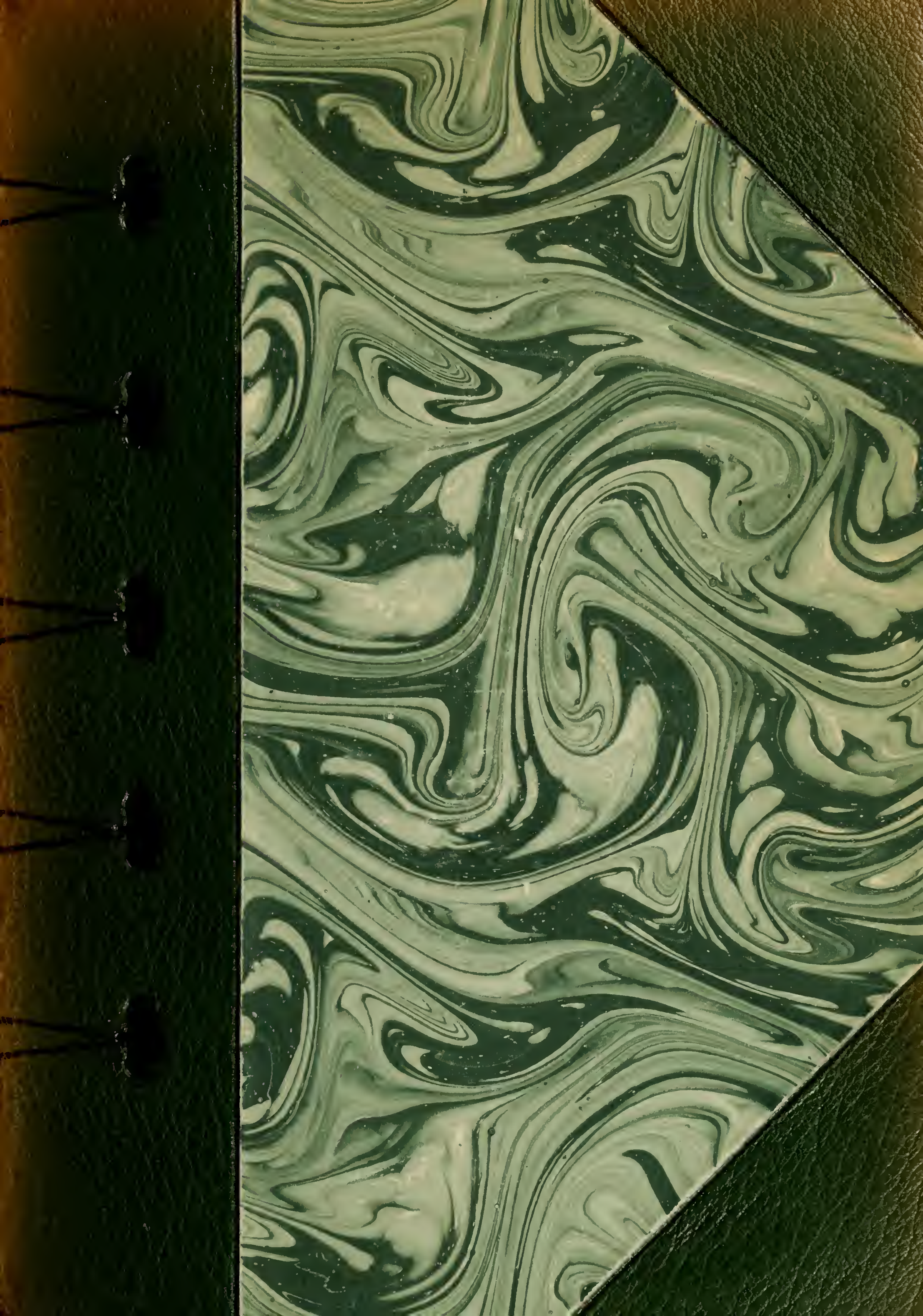



MELOGUE



Les Maîtres de l'Art

# GÉRICAULT

LIBRAIRIE PLON

# GÉRICAULT

# LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

---

## VOLUMES PARUS :

**Reynolds**, par M. François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

**David**, par M. Léon Rosenthal, professeur au lycée de Dijon.

**Albert Dürer**, par M. Maurice Hamel, professeur au lycée Carnot.

**Rubens**, par M. Louis Hourticq, agrégé de l'Université.

**Holbein**, par M. François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

**Claus Sluter**, par M. A. Kleinclausz, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

**Michel-Ange**, par M. Romain Rolland, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

## VOLUMES EN PRÉPARATION :

**Phidias, Praxitèle, Lysippe, Giotto, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Botticelli, Verrocchio, Luini, Fra Bartolommeo, Raphaël, Léonard de Vinci, Titien, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Lebrun, Rembrandt, Watteau, Boucher, Houdon, Prudhon, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix, etc.**

Par MM.

Paul Alfassa; Bayet, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg; E. Bertaux, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon; Raymond Bouyer; Max. Collignon, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Ch. Diehl, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; H. Durand-Gréville; le comte Paul Durrieu, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis de Fourcaud, professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts; Gasquet, directeur de l'enseignement primaire; Louis Gillet; Guillaume, membre de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts; André Hallays; Homolle, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; Kleinclausz, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon; Liard, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris; Georges Lafenestre, membre de l'Institut, professeur au Collège de France; Lechat, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon; Lemonnier, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Henry Marcel, administrateur général de la Bibliothèque nationale; G. Mendel, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux; P. de Nolhac, conservateur du musée de Versailles; Pottier, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; Rabier, directeur de l'enseignement secondaire; Marcel Reymond; S. Rocheblave, professeur au lycée Janson de Sailly et à l'École nationale des Beaux-Arts; Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Paul Vitry, conservateur au musée du Louvre; Teodor de Wyzewa; etc., etc...

---

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

---

# GÉRICAULT

PAR

LÉON ROSENTHAL

Docteur ès-lettres, professeur au Lycée de Versailles.



PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

ANCIENNE MAISON J. ROUAM

*28, rue du Mont-Thabor, 28*

*Pour mon Fils Dante.*

# INTRODUCTION

Un jeune homme riche, admirablement doué pour l'art, se livre avec une ardeur mal réglée à la double passion qu'il a pour la peinture et pour les chevaux. A peine âgé de vingt et un ans, il fait au Salon un début brillant; presque aussitôt il s'éclipse, disparaît pendant cinq ans, reparaît pour remporter un succès énorme avec une œuvre qui fait scandale. Au lendemain de ce succès, il fait une nouvelle fugue et meurt, après une agonie cruelle, à l'âge de trente-deux ans, léguant à l'histoire le nom de Théodore Géricault. Pour le public, il reste l'homme d'une page unique; à ceux qui l'ont approché, il laisse le regret de n'avoir pas fait rendre davantage à son génie.

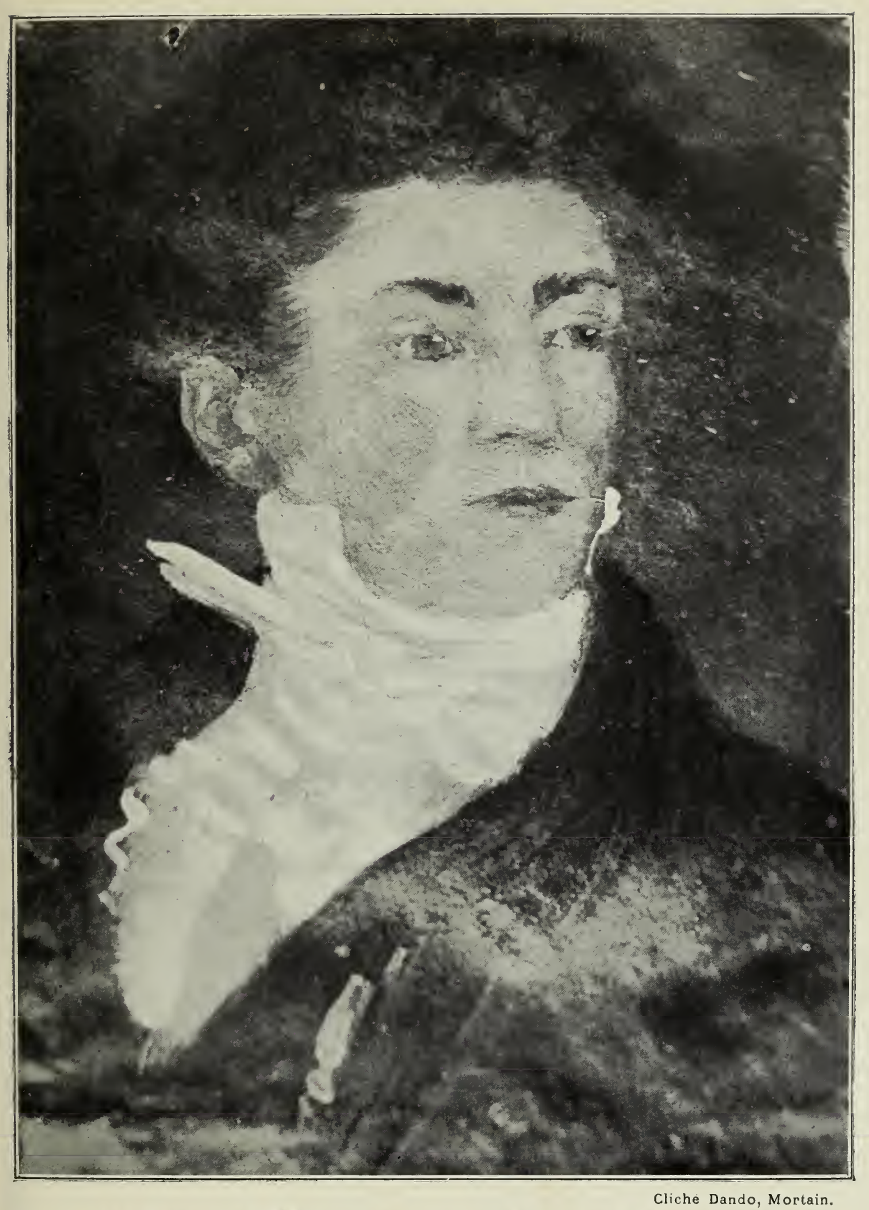
Cependant, après sa mort, le bruit qu'il avait soulevé ne s'apaise pas; *le Radeau de la Méduse* devient et demeure populaire; les années s'ajoutent aux années sans le vieillir; puis les études, les croquis accumulés par l'artiste sont livrés au public, recueillis par les curieux, acquis par les collections nationales.

On s'aperçoit alors que cet amateur brillant a été, en réalité, doué d'une vraie divination, qu'il a, à l'aurore du XIX[e] siècle, pressenti des façons de penser qui ne se sont déclarées que quarante ou cinquante ans plus tard, et qui, par certains côtés, restent les nôtres. Au milieu des renommées qui se classent historiques, la sienne demeure, actuelle. Il grandit avec le temps parce que précurseur. Tel, pour la poésie philosophique, Alfred de Vigny.

Le destin qui a voulu qu'il mourût jeune, lui a, aussi, assigné une place à part dans l'évolution de l'art français. Il est né sous le règne de David; il est mort à l'heure où s'affirmait Delacroix, et il n'a été ni classique ni romantique. Étranger à ces doctrines que les ans ont également usées, il entrevit une formule qu'il n'eut pas le loisir de développer, formule encore vivante aujourd'hui et qu'ont reprise les maîtres du réalisme.

L'auteur de ce petit livre n'a pas la prétention de révéler à ses lecteurs des faits nouveaux ou des détails inédits. Il s'est efforcé simplement de définir les circonstances parmi lesquelles a grandi Géricault et qui ont agi sur son génie, et a essayé d'associer son histoire à celle d'une des périodes les plus importantes de l'art français.





Cliché Dando, Mortain.

Portrait de Géricault par lui-même (vers 1810).
Collection Félix Moulin, Mortain.



# CHAPITRE PREMIER

## PREMIÈRES ANNÉES

Enfance de l'artiste. — Élève de Carle Vernet. — A l'atelier de Guérin. — L'École française en 1810. — Éléments d'une rénovation artistique. — Passion de Géricault pour les chevaux. — Études anatomiques. — Importance de la chronologie.

Théodore Géricault est né à Rouen le 26 septembre 1791. Compatriote de Corneille, de Poussin et de Flaubert, il dut peut-être aux influences du sol natal l'instinct de la grandeur épique, le goût de la force, le sens plastique, et aussi une compréhension moins féminine de la Beauté.

Fort jeune, ses parents vinrent s'établir à Paris ; il fit, dans un pensionnat d'abord, puis au collège Louis le Grand, de médiocres études. Il manifestait peu de dispositions et s'appliquait peu. Ses aptitudes pour le dessin se déclarèrent de bonne heure, mais plus encore un amour passionné pour les chevaux. Sa grande distraction était le Cirque Olympique. « Enfant naïf, il épiait à la porte des grands hôtels la sortie des duchesses. Il était tellement charmé à

la vue de ces mecklembourgeois à haute encolure qui traînent les équipages de luxe, qu'il les suivait longtemps des yeux et des jambes ». Pendant ses vacances à Rouen ou à Mortain, il passait des heures à regarder chez les maréchaux ferrants ou dans les prés les robustes bêtes qu'élève la Normandie.

Il sortit du collège en juillet 1808. Dès ce moment, sa vocation était déterminée; il désirait être peintre, peintre animalier. Son père lui rêvait un autre avenir; enrichi dans la ferme des tabacs, peu sensible aux arts et d'ailleurs assez borné, il voulait pour son fils qu'il aimait une position lucrative. Géricault ne le heurta pas de front; il usa, avec la complicité d'un de ses parents, de subterfuges, feignit de s'intéresser aux affaires, gagna du temps et finit par triompher d'une résistance qui ne fut pas très acharnée.

Géricault frappa d'abord à la porte du plus illustre historiographe des chevaux parmi ses contemporains, c'est-à-dire de Carle Vernet. Les œuvres de Carle Vernet étaient populaires; elles frappaient par leur aisance relative; leur caractère spirituel, un peu grêle, ne déplaisait pas. Géricault fut séduit comme les autres. Mais sa confiance fut de courte durée. Carle Vernet amusait ses élèves par sa verve intarissable en calembours, mais il est douteux qu'il leur apprît autre chose que des recettes de praticien. Quant aux exemples qu'il leur donnait, ils étaient médiocres ou dangereux. Lorsqu'il se risquait dans

la grande peinture, il vacillait vite, et, pour représenter les chevaux, il avait adopté une manière, élégante peut-être, mais, pour le moins, fantaisiste : il amenuisait leur corps et, surtout, allongeait sans discrétion leur col, qu'il infléchissait en cou de cygne.

Géricault se dégoûta vite de ces manies. Le cheval, tel qu'il l'avait vu en Normandie, tel que ses instincts l'aimaient, n'avait pas de ces grâces factices ; c'était une forte bête, aux formes puissantes, à l'encolure robuste. Il quitta l'atelier de Carle Vernet. Il ne laissait pas que d'en garder quelque peu l'empreinte. Dans plus d'un de ses dessins ou de ses lithographies postérieures, on relève quelques élégances douteuses, quelques formes apprises dont Carle Vernet eût pu revendiquer sinon la gloire, au moins la paternité.

Cette expérience avait montré à Géricault que le métier de peintre ne pouvait s'apprendre à demi. Sans doute, son ambition s'était élargie, et il alla demander des leçons à un maître officiel, à un peintre d'histoire, comme on disait alors, au célèbre et austère Guérin.

Guérin s'était rendu populaire en 1799 par son *Retour de Marcus Sextus,* où le public avait vu un plaidoyer en faveur des émigrés, et, depuis lors, sa renommée s'était maintenue auprès des artistes par la qualité d'une production que sa mauvaise santé l'empêchait de rendre abondante. Au moment où Géricault devint son élève, il exposait *Andromaque*

*et Pyrrhus* et préparait *l'Offrande à Esculape,* peut-être aussi *Énée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie.* Élève de Regnault, Guérin était cependant imbu, autant que les disciples de David, des principes que celui-ci avait préconisés. Très modeste, il ne songeait pas à opposer sa manière ou son enseignement aux traditions régnantes de l'École, et c'était, semble-t-il, les règles les plus pures de l'École française qu'il allait inculquer à Géricault.

L'École française ! le nom en retentissait brillant et sonore en cette année 1810. Amateurs et artistes se passionnaient pour le concours des prix décennaux, institué par Napoléon et dont l'Institut était juge. Ces prix devaient être attribués à l'auteur du meilleur tableau d'histoire et à celui du meilleur tableau consacré aux gloires contemporaines, parus depuis dix ans. Les maîtres les plus renommés s'étaient mis en lice avec celles de leurs œuvres qu'ils estimaient le plus et, dans les salles du Louvre, se trouvèrent rassemblés les ouvrages capitaux dont s'enorgueillissait alors la peinture française.

Géricault visita certainement cette exposition unique ; il dut le faire avec cette tendance admirative qu'il apportait à l'examen de toute manifestation d'art. Il y a lieu de penser aussi que Guérin, qui avait concouru et avait obtenu une mention honorable, ne méconnut pas cette occasion de donner à ses élèves une leçon d'une portée exceptionnelle, et l'on aime à imaginer qu'il les invita à reconnaître,

dans les travaux de leurs devanciers, les méthodes dont ils devaient s'inspirer pour devenir leurs émules.

Il dut, tout d'abord, les prévenir qu'il y avait lieu d'établir une grande différence entre les deux groupes d'œuvres rassemblées pour les deux concours : les pages qui glorifiaient un épisode de la vie nationale, quel qu'en fut le mérite, ne devaient être regardées que comme des productions de circonstance, arrachées à leurs auteurs par des nécessités dont l'art gémissait secrètement; les tableaux d'histoire, au contraire, provoqués par le culte seul de l'art, indiquaient la véritable voie à qui voulait affronter les concours, remporter le prix de Rome ou devenir simplement un maître artiste.

Claire était, d'ailleurs, la leçon que les toiles de David, de Girodet, de Guérin, de Gérard, répétaient à l'envi, et si Prudhon y opposait quelques correctifs, Géricault était mis en garde contre les séductions de ce peintre admirable, mais d'un exemple dangereux.

L'artiste qui veut conquérir la gloire, disaient ces pages illustres, demandera son inspiration à l'antiquité classique, à la mythologie ou à l'allégorie, et choisira un de ces sujets grandioses qui permettent d'exalter la beauté nue du corps humain. La représentation de ce corps sera son premier souci et son principal mérite : il s'efforcera de le montrer dans la perfection suprême de ses formes et, loin de s'attacher aux détails mesquins que présentent les individus, il ne consultera la nature que pour l'ennoblir et l'épurer.

Il trouvera dans les statues antiques des modèles impeccables qu'il interrogera sans réserve, heureux s'il parvenait à donner à ses héros les proportions sublimes de l'*Apollon du Belvédère* ou de l'*Antinoüs*.

Une composition noble, pondérée et d'une clarté parfaite, mettra en valeur ces formes choisies et fournira à l'artiste ingénieux des prétextes pour multiplier les aspects, les attitudes, et renouveler les causes d'admiration. Qu'une pensée morale, qu'un intérêt dramatique s'y ajoutent, fort bien ! pourvu toutefois que l'essentiel, c'est-à-dire la beauté plastique, ne se voie pas sacrifié. Le *Déluge* de Girodet n'encourrait aucun reproche, s'il n'avait essayé d'usurper l'attention en excitant une angoisse dont souffre la contemplation pure de la beauté.

Qu'une lumière brillante, égale, éclaire toute la toile et mette en valeur la science du dessinateur; que jamais un jour douteux, un clair obscur, ne dissimule la ligne et n'autorise un travail lâché, que la couleur soit claire, limpide, discrète, sans ombres noirâtres, sans éclat tapageur; que le pinceau surtout soit sobre : point de touches maniérées, de facture superficielle, de coups de brosse hardis et faux, d'empâtements, de hachures. L'exécution ne doit avoir d'autre mérite que de faire valoir la conception : la main reste l'esclave de la pensée.

Dans les discussions que Géricault entendit, dans celles qu'il put lire, il n'était, pour ainsi parler, jamais question du mérite de l'exécution. D'ailleurs,

les caractères personnels de chaque artiste, les éléments de son originalité, étaient les choses dont on tenait le moins de compte. Bien au contraire, le principal grief que l'on articulât contre Prudhon était qu'il ne peignait pas comme on le faisait autour de lui. Les œuvres étaient jugées en vertu d'un idéal commun, accepté par tous ; elles étaient estimées dans la mesure où elles le réalisaient. Les artistes, loin de viser à se distinguer, travaillaient à la gloire de l'École française, soldats attachés à la défense de leur drapeau.

Telles furent les leçons dont Géricault put se pénétrer et auxquelles il devait être préparé depuis longtemps. Elles paraissaient alors incontestables : la supériorité de l'École était un axiome et la plus noble ambition, pour un jeune homme, c'était de continuer la tradition et de porter à son tour le flambeau sacré. La plupart des condisciples de Géricault ne se proposaient pas un autre idéal : Abel de Pujol, Langlois, Court, Couder, Heim, Picot, qui faisaient à ce moment leurs premières armes, écoliers attentifs, disciples dociles, allaient demeurer leur existence entière éblouis par l'admiration fanatique qu'ils avaient ressentie pour David dès leurs premières années.

Géricault ne manqua, évidemment, ni d'ardeur ni de bonne volonté. Il n'avait pas, il n'eut jamais l'intention précise d'une révolte. Il avait pour son maître une affection respectueuse qui ne se démentit

pas : plus tard, lorsqu'il partit en Italie, il reçut de Guérin des lettres de recommandation et, quand il eut terminé *le Radeau de la Méduse*, il lui soumit son œuvre avant de la livrer au public.

Il travailla donc avec zèle, se plia aux exercices traditionnels, sollicita et obtint comme une faveur l'autorisation de copier, dans l'atelier particulier de Guérin, *l'Offrande à Esculape*.

Mais il n'était pas né pour devenir un davidien.

Il apportait dans son travail une fantaisie nerveuse, une irrégularité qui déroutaient le pauvre Guérin. « Il me passait un jour par la tête, a-t-il raconté lui-même, de faire à ma figure un fond à la Paul Véronèse et, à la correction suivante, M. Guérin me trouvait tout occupé à peindre une longue suite de colonnes et de chapiteaux ; une autre fois, c'était autre chose, puis il arrivait qu'ayant terminé la figure dès ma troisième ou quatrième séance, je changeais de place, retournais ma toile et faisais une seconde étude sur le canevas sans impression, si bien que M. Guérin, qui m'avait vu précédemment à un bout de l'atelier, était tout étonné de me trouver à l'autre. C'était absurde, mais j'étais incorrigible, et le maître se contentait de sourire. »

L'indiscipline de Géricault n'était pas seulement extérieure ; elle ne se bornait pas à des gamineries. Ce travail si irrégulièrement poursuivi n'était ni conçu ni exécuté selon les méthodes davidiennes. Guérin avait beau multiplier ses objurgations, Géri-



Cliché Braun Clément et Cie.

Officier des chasseurs a cheval
de la Garde impériale, chargeant (1812).
Musée du Louvre.

cault, incapable de se contraindre, ne savait respecter aucune règle. « Vos académies, lui disait Guérin, ressemblent à la nature comme une boîte de violon ressemble à un violon » et, regardant la copie qu'il faisait de *l'Offrande à Esculape :* « Ce que vous faites là est le travail d'un insensé ». « Je le crois bien, ajoutait Géricault quand il évoquait ce souvenir, ne m'étais-je pas avisé d'y mettre de l'énergie. »

Le pis est que les condisciples de Géricault, loin de prendre ses pratiques en aversion, se groupaient autour de lui. Ils étaient là une demi-douzaine, qu'un hasard malin semblait avoir réunis exprès pour peiner leur professeur et qui, à des degrés divers, devaient devenir des révolutionnaires à leur tour : Henriquel-Dupont, Dedreux-Dorcy, les deux Scheffer, Champion, Champmartin. Et Guérin se désolait de l'ascendant que Géricault exerçait sur eux : « Pourquoi, leur disait-il, cherchez-vous à l'imiter? Laissez le faire, il y a en lui l'étoffe de trois ou quatre peintres. » Les objurgations de Guérin étaient vaines : le mouvement qu'il essayait d'enrayer avait une force qu'il ne soupçonnait pas.

Géricault ne s'écartait pas de l'École par caprice. Ses condisciples ne l'applaudissaient pas par bravade. Ils étaient travaillés par des influences profondes. Dans ce temps d'apothéose, tout autour de l'École s'amoncelait la tempête. Des causes multiples de ruine, externes et internes, minaient peu à peu l'édifice académique et Géricault, dont la sensibilité

était éminemment réceptive, s'imprégnait à son insu de vérités que niaient les doctrines de David,

Ses maîtres lui avaient enseigné le culte de la Beauté sereine et l'oubli du temps présent, et pas une année depuis sa naissance qui n'eût été marquée par des événements capables d'impressionner. Jamais la réalité présente n'avait été plus captivante, émouvante ou épique. En vain David et ses disciples avaient-ils gémi : entraînés par l'enthousiasme général, sollicités par la volonté impérieuse de la Convention ou de Napoléon, ils avaient célébré les journées révolutionnaires et les victoires impériales.

Leur exemple même soulignait à Géricault tout ce que l'actualité offrait de pittoresque et de puissant. Malgré leurs préventions, ils avaient déployé leur talent, leur génie, dans ces pages qu'ils réprouvaient, mais que soutenait la faveur publique. L'empereur, dont le goût pesait sur le pays tout entier, attribuait à ces œuvres la même importance qu'aux toiles d'histoire. Le double concours des prix décennaux, triomphe de l'École, était tout à la fois le triomphe de la peinture d'actualité.

Comment Géricault n'aurait-il pas été ému par *le Sacre, Eylau, Jaffa?* Sans mépriser l'histoire, il sentait là quelque chose de plus proche, de plus sympathique. Il avait le droit de penser que l'art n'y perdait rien, que les préventions académiques étaient injustifiées. David était aussi grand dans *le Sacre* que dans *les Sabines*. Sans doute, le corps humain,

objet de tant de sollicitude, se dissimulait ici sous des oripeaux : mais ces vêtements multicolores, ces uniformes avaient une beauté inconnue aux draperies classiques. La scène se dorait au soleil de Syrie ou se plombait sous le froid du Nord : Turcs, Arabes, Russes ou Espagnols, avec leurs physionomies propres, remplaçaient l'effigie trop souvent revue de Cadamour. A l'émotion plastique se substituait la palpitation puissante de la réalité.

D'ailleurs, un des grands, des plus sympathiques parmi les disciples de David, Gros, n'avait-il pas abandonné entièrement les sujets d'histoire pour se consacrer à son temps ? On aurait cherché en vain à citer de lui une page académique, mais tout le monde connaissait et admirait *Jaffa, les Pyramides* et *Eylau*. Géricault conçut pour le génie de Gros la plus vive admiration. Cette peinture bruyante, un peu lâchée, d'une véhémence extérieure, le séduisit sans doute tout autant par ses défauts que par ses qualités. Les formes lourdes, amplifiées, parfois creuses que Gros affectionnait, satisfirent le besoin de vigueur physique qu'il éprouvait lui-même. Il n'y eut pas jusqu'à la place donnée par Gros, dans ses œuvres, aux chevaux, qui ne fût de nature à le gagner, et son œil, peu exercé aux subtilités des nuances, crut rencontrer dans ces vermillons tapageurs une expression adéquate de la couleur réelle et de la vie.

Géricault mit dans sa passion l'ardeur qu'il portait en toute chose, et nous savons qu'il paya, quelques

années plus tard, mille francs le droit de faire exécuter une copie d'après l'ébauche du *Mont Thabor*.

Ainsi les Davidiens se contredisaient aux yeux de Géricault et détruisaient leurs propres doctrines. Il consulta le passé, et celui-ci lui apparut libérateur. Les négations de l'École, entamées par la réalité présente, tombaient devant les témoignages de l'art ancien. Le Louvre tout entier présentait un réquisitoire contre le despotisme étroit de David.

Tel qu'il était alors constitué, enrichi par la victoire de trésors qu'un sort contraire devait obliger à restituer en 1815, le Louvre offrait l'ensemble le plus magnifique que musée ait jamais présenté. Anvers, Venise, Florence et Rome semblaient n'avoir travaillé que pour embellir Paris. Le concours de tant de chefs-d'œuvre, éclos sous des cieux divers et dus à des inspirations si éloignées, constituait un libéral enseignement.

Raphaël, Rubens, Titien et Rembrandt affirmaient que le culte de la beauté peut se traduire par les manifestations les plus variées. Ils disaient les belles matières, la joie de peindre, les jouissances que l'univers sensible offre aux yeux qui le contemplent avec amour : lignes flexueuses ou pures, couleurs harmonieuses ou vibrantes, mystères d'ombres et splendeurs de lumières, trésors que nul n'a possédés intégralement, mais dont chaque grand artiste, selon son tempérament, a préféré une partie, de même

que la force dramatique, la profondeur de la pensée, la délicatesse et la légèreté du sentiment, sont dévolus à des êtres différents.

Leçons complexes énoncées avec une pareille autorité, combien elles devaient paraître neuves à des jeunes gens disciplinés par un joug étroit, habitués à considérer la peinture comme « un perpétuel raisonnement », quelle puissance elles durent avoir sur leurs cœurs.

Parmi les voix qui s'élevaient dans ces salles vénérables, il n'en était aucune qui parlât plus haut, qui se fit mieux entendre que celle de Rubens. Les Vénitiens étaient trop raffinés, les Hollandais trop intimes, trop personnels, pour se communiquer immédiatement. Il aurait fallu des yeux trop exercés pour mesurer la distance qui séparait David de Raphaël dans l'intelligence des formes. Rubens, au contraire, parlait un langage intelligible aux moins préparés. Il clamait que la correction froide le cède aux belles audaces, que la vie doit se traduire par des images vivantes, que le bruit du monde légitime le tapage des couleurs. Sa manière facile, franche, toute en dehors, était faite pour réveiller et séduire un jeune homme rebelle à l'engourdissement de l'École et, d'ailleurs, s'il avait eu besoin d'un introducteur auprès de la jeunesse, Gros n'acheminait-il pas les artistes à l'aimer et à le suivre.

Géricault se livra à toutes ces influences avec une ardeur impétueuse. Il ne se contenta pas, comme le

fit, quelques années plus tard, Sigalon, d'interroger en silence les vieux maîtres, de contempler leurs œuvres pour en dégager les secrets. Il installa son chevalet devant leurs toiles et se mit à copier. Il le fit avec la rapidité vertigineuse qui lui était familière, avide, semble-t-il, de demander à toutes les écoles quelque enseignement, passant des Vénitiens aux Espagnols et des Français du XVII^e siècle aux Hollandais et aux Flamands.

La liste est longue de ces copies ; elle mérite, malgré sa longueur, d'être rappelée, car elle porte témoignage : n'est-il pas d'un intérêt exceptionnel de connaître les œuvres vers lesquelles, entre 1810 et 1815, se sentait tout d'abord attiré un jeune Français né pour l'art et instruit dans l'admiration de David.

Géricault copia *la Transfiguration* de Raphaël, *le Christ au tombeau* de Caravage, une *Bataille* de Salvator Rosa, *le Concert* de Spada, un portrait de moine de Mola, et s'attarda devant Titien, auquel il emprunta *le Christ au tombeau*, *l'Assassinat de saint Pierre martyr*, *le Sommeil des Apôtres* et *l'Assomption*. *La Bénédiction de Jacob*, deux têtes de Rembrandt, *la Peste de Milan* de Van Oost, une nature morte de Weenix, le *Saint Martin* de Van Dyck, *la Descente de Croix* et *Mars retenu par Vénus* de Rubens, marquèrent sa sympathie pour la Hollande et la Flandre. Velazquez lui fournit en exemple ses *Enfants de Philippe II*. Parmi les Français, il

étudia, de Le Sueur *Saint Paul à Ephèse*, de Sébastien Bourdon *la Déposition*, *la Descente de Croix* de Jouvenet, un portrait de Rigaud.

Au milieu de cette enquête dispersée, une idée directrice guidait-elle Géricault? Une idée consciente, non. Géricault s'imaginait de la meilleure foi du monde qu'il s'abandonnait à tous les courants. Malgré lui, son tempérament l'entraînait.

En relisant cette liste d'œuvres, en apparence incohérente, on s'aperçoit que le plus souvent c'est aux pages fortes à tendance théâtrale, aux toiles de composition ample, de mouvement, qu'il demandait une excitation. Sigalon, Delacroix, allaient recevoir bientôt, dans les mêmes galeries, de différentes leçons. Quel que fût, au reste, le germe qui levât sous cette sollicitation bienfaisante, c'est toujours en libérateur que le Passé coalisé intervenait contre le Présent.

Ce ne furent pas les peintres seuls qui arrachèrent Géricault à l'influence davidienne, il trouva, dans la passion qu'il avait pour les animaux, et en particulier pour les chevaux, le moins prévu et le plus puissant des concours.

Aimer les animaux! Il faut avoir vécu dans l'intimité d'un ami des bêtes pour deviner tout ce qu'une telle passion comporte d'intelligence esthétique. Les questions d'élevage, de sélection, de performances, que sont-elles autre chose, sinon des études de formes

vivantes. Le rapport entre le développement des os et des muscles et les lignes qui les dessinent devient l'objet de mille impressions délicates. La silhouette de l'animal cesse d'être un ensemble arbitraire, c'est la résultante de forces que l'œil analyse ou devine et les formes pauvres, les masses boursouflées, trouvent leur explication dans les tares organiques. Quelle éducation plus précise pour dégager des pratiques d'une calligraphie linéaire sans signification réelle, pour montrer que la beauté ne se peut séparer ni écarter de la vie.

Chez Géricault, la passion pour le cheval avait devancé la passion pour l'art et, sans doute, elle n'en avait été qu'une première et plus spontanée expression. Dans les écuries où il se plaisait, il se prémunit contre les travers de l'École. Il aima d'abord Rubens et Gros, parce qu'ils avaient été d'excellents peintres de chevaux. Il leur sut gré d'avoir, avec une véhémence juste et incorrecte, représenté des êtres vivants. Son œil de cavalier sonda l'invraisemblance des chevaux copiés maladroitement sur des moulages antiques et, de surprendre l'École en défaut sur ce point, cela dut le prémunir contre les méthodes par lesquelles l'art officiel épurait la forme humaine.

Par cet amour, son imagination se développa plastique. Il n'aimait pas uniquement la bête en mouvement, le ressort tendu, le cheval qui court; il jouissait pleinement de la forme au repos. Le cheval dans l'écurie se prêtait à son examen attentif et



Cuirassier blessé quittant le feu (1814).
Musée du Louvre.

amoureux. Il y avait dans son sentiment un instinct de sculpteur.

Il aima aussi, à un moindre degré, la contemplation des félins et des fauves. Il fut, avant Delacroix, avant Barye, un habitué du jardin des Plantes. Avec quel plaisir il dut savourer les grâces souples de ces organismes « puissants et doux », que les artistes gréco-romains et les davidiens leurs imitateurs avaient défigurés d'une manière si plaisante.

Ce même désir de scruter les formes, de serrer plus près les forces internes qui les animent, le conduisit aux études anatomiques. Ainsi, jadis, les maîtres italiens de la Renaissance avaient voulu connaître les réalités cachées dont se font les apparences. Géricault acquit dans ces études une véritable supériorité, sinon la science exceptionnelle qu'on lui a longtemps attribuée[1]. Comme on ne retrouvait pas d'ouvrage où il eût pu copier les merveilleux dessins anatomiques qu'il a laissés, on supposait qu'il les avait imaginés et composés. C'était lui prêter un peu trop, et, à la réflexion, l'hypothèse était à peine vraisemblable.

M. Tréal[2] en 1893, M. Édouard Cuyer[3] en 1898, ont démontré que Géricault avait emprunté ses des-

1. Mathias Duval et Bical, *l'Anatomie des maîtres,* 1890, p. 23 (plusieurs reproductions de dessins anatomiques de Géricault).

2. *Chronique des Arts,* 11 fév. 1893, p. 44.

3. *Chronique des Arts,* 1898.

sins, les uns à l'*Anatomie à l'usage des peintres* de Charles Monnet, peintre du roi, ouvrage aujourd'hui rarissime, et les autres à l'*Anatomia per uso dei pittori e scultori,* éditée à Rome en 1811 par Giuseppe del Medico.

Le mérite de Géricault ne se réduit pourtant pas à avoir eu du zèle et de la patience. En copiant des dessins souvent médiocres, il les a certainement controlés par l'étude des pièces anatomiques et il les a parfois transfigurés. Les planches de Giuseppe del Medico paraissaient lâchées, faites de chic. « Copiées ou plutôt interprétées par Géricault, [elles] ont, témoigne M. Éd. Cuyer, pris un tout autre caractère. Le maître a su leur donner, dans les dessins qu'il en a faits, un aspect tel qu'on croirait ceux-ci dessinés d'après nature, d'après le cadavre disséqué; nous sommes absolument convaincus qu'ils seront toujours jugés ainsi par les observateurs non prévenus. Que l'on compare les dessins de Géricault et les planches qui lui ont servi de modèle, et l'on partagera certainement notre opinion. Nous pourrions même presque nous féliciter de l'erreur qui a été commise..... parce qu'elle nous permet, ayant trouvé une des sources auxquelles Géricault a puisé, de voir ce que devient en passant par l'intelligence d'un véritable artiste une œuvre pauvrement conçue et médiocrement exécutée. »

Il convient de l'ajouter, ce zèle et cette supériorité ne témoignent pas seulement du génie artistique de

Géricault, ils marquaient encore chez lui cette volonté de connaître, ce désir d'analyse dont a été possédé le XIX^e siècle. Peu littéraire, peu livresque, dépourvu des raffinements spirituels ou sentimentaux qui rapprochent souvent l'artiste de l'homme de lettres, ce qui sommeillait en lui, ce n'était pas un poète lyrique, c'était un savant.

Il est facile de préjuger les prédilections que devait entraîner une telle inclination : par la prédominance de l'esprit scientifique, la porte était ouverte au réalisme. Géricault n'y était pas entraîné par esprit de révolte, par souci de nouveauté, par l'effort pour se débarrasser d'une tradition obsédante, il y glissait par l'effet de son tempérament intime et par le jeu des forces dont il était environné. Tout, d'ailleurs, semblait alors concourir à le soustraire à l'influence davidienne. Le siècle naissant dressait un réquisitoire contre l'École, et il suffisait à Géricault de s'éveiller à la vie vers 1810 pour être entraîné à la Liberté.

La Révolution, lorsqu'elle avait brisé l'ordre politique et social de l'ancienne France, avait rompu les liens qui jusqu'alors enchaînaient les individus et bornaient leurs horizons et leurs essors. En proclamant l'égalité de tous, elle avait déchaîné les ambitions légitimes. Ce qu'elle avait fait pour la liberté, Napoléon le maintenait par le despotisme.

La guerre conviait à une émulation désespérée, où la vie était l'enjeu et l'appoint la gloire, mais

une action héroïque n'était pas seule capable de faire retentir un nom, la veille inconnu ; une grande découverte, une œuvre d'art retentissante avaient la même efficacité. Un million était promis à l'inventeur d'une machine à filer le lin. La fortune, les honneurs, la célébrité attendaient l'industriel de génie, et si quelques âmes d'élite méprisaient les titres, elles ne dédaignaient pas la renommée.

La génération à laquelle appartenait Géricault grandissait avec des appétits illimités, nobles ou bas. Les uns rêvaient d'argent, les autres de « la gloire pure d'un grand nom ». Géricault lui-même, bien qu'il fût riche, qu'il eût, par l'héritage de sa mère, dix mille francs de rentes personnelles, n'était pas exempt, nous le verrons, des calculs de la cupidité. Surtout, il aspirait à se distinguer. Il avait besoin d'affirmer sa valeur, de la voir reconnaître, de ne point passer inaperçu. Les encouragements officiels ne lui semblaient ni insignifiants ni vains.

De tels instincts n'étaient plus compatibles avec les enseignements de l'École. Pour aspirer à se confondre dans une grande cohorte, pour mettre son idéal à tenir sa partie dans un concert, pour travailler à une gloire impersonnelle, il fallait une abnégation dont désormais les timides seuls et les faibles allaient être capables. L'École avait plus de trente ans d'existence, trente ans pendant lesquels elle avait prétendu à l'infaillibilité et au cours desquels elle n'avait pas évolué. Cette monotonie, à tout autre

époque, aurait été une cause de ruine : l'ennui aurait fini par la tuer. Mais, avant ce terme, les événements hâtaient sa mort. Elle avait assumé une entreprise chaque jour plus désespérée : celle d'imposer un catéchisme esthétique à des esprits qui avaient répudié tout catéchisme religieux, social, politique. La grande force des sociétés contemporaines, l'individualisme, qu'elle essayait d'enrayer, allait la disloquer et la détruire.

L'heure était critique : très rares étaient, avant Géricault, ceux qui avaient cherché à se dégager de l'École. Ingres seul, en somme, pour ne point parler de la tentative avortée des Primitifs, s'était évadé, mais il lui avait fallu, pour le faire, une énergie exceptionnelle. Bien au contraire, autour de Géricault, dans l'atelier même de Guérin où il travaillait, dans les ateliers voisins, les révoltés allaient bientôt surgir nombreux, les uns fanfarons et impétueux, d'autres doux et dociles, entraînés comme malgré eux à la liberté.

Géricault leur donna le signal : il les précéda de très peu, mais cette légère avance eut, et sur sa célébrité et sur la direction de son génie, une importance essentielle. Parti le premier, il frappa les coups les plus retentissants ; sa révolte eut aussi sa saveur propre.

Ici, les dates ont une signification particulière : une différence de quelques mois peut avoir eu des

conséquences profondes. Il importe de s'y arrêter.

La France a subi en 1815 une secousse formidable, qui a transformé son existence et modifié ses destinées. Tous ceux qui vivaient alors ont été violemment touchés par ce bouleversement, mais ils ont été d'autant plus gravement atteints que, plus jeunes, leur personnalité était moins complètement formée. Un tel coup a pu agir d'une façon à peine sensible sur des hommes dont la vie était faite et dont les idées s'étaient cristallisées. Ingres, âgé de trente-quatre ans, a pu y résister. Ceux pour lesquels s'ouvrait la vie, pris dans la vingtième année par la tourmente, ont été, au contraire, totalement emportés.

Géricault est à peine leur aîné ; il avait vingt-quatre ans l'année de Waterloo, mais il était déjà orienté, il avait déjà produit. Il avait, nous le verrons bientôt, affirmé une personnalité. L'acte de naissance a moins de valeur que ces témoignages. Il avait sans doute des aînés parmi ceux qui, moins précoces, sont en réalité venus après lui. Il a subi la secousse, mais elle a entamé moins profondément une constitution plus robuste.

De là une suite de conséquences essentielles : il ne ressemble à personne, ni à ceux qui l'ont précédé, pour lesquels il est un révolutionnaire, ni à ceux qui l'ont immédiatement suivi et qui l'ont admiré sans le bien comprendre.

La peinture française, sous l'Empire, était sollicitée par des forces qui préparaient une évolution.

Ces forces, nous les avons rapidement analysées : elles annonçaient l'avènement d'un art qui ne s'est pas réalisé parce que, avant leur complet effet, se sont interposées brusquement d'autres influences qui les ont contrariées ou détournées. Un seul artiste s'est trouvé alors, qui, par un hasard unique, par des affinités et des répugnances de tempérament, a, parmi la tempête, conservé à peu près la direction qu'il avait prise avant que celle-ci fût déchaînée.

Cet artiste était Géricault. Son œuvre permet de répondre à une de ces questions vaines et obsédantes que suggère tout grand bouleversement : que serait devenue la peinture française si la Restauration ne s'était pas effectuée ? Et ce témoignage unique, d'une importance exceptionnelle, assure à celui qui l'a donné une place notable dans l'histoire de l'art.





# CHAPITRE II

## « L'OFFICIER DE CHASSEURS » ET « LE CUIRASSIER BLESSÉ »

Premiers travaux. — Essais de sculpture. — *L'Officier de chasseurs ;* son succès. — *Le Cuirassier blessé ;* insuccès. — Géricault à 23 ans.

Les années qui s'écoulèrent jusqu'à la chute de l'Empire furent avant tout, pour Géricault, une complexe, sérieuse et sévère élaboration. On a conservé une note écrite de sa main, dans laquelle il se traçait un vaste programme :

« Dessiner et peindre les grands maîtres antiques.

« Lire et composer — anatomie, antiquités, musique, italien.

« Suivre les cours d'antiquité, les mardis et samedis, à deux heures.

« Décembre, peindre une figure chez Dorcy. Le soir, dessiner d'après l'antique et composer quelques sujets, — m'occuper de musique. »

« Janvier, aller chez M. Guérin, pour peindre d'après nature.



Cliché Braun, Clément et Cie.

CARABINIER (VERS 1814).

Musée du Louvre.

« Février, m'occuper uniquement du style des maîtres et composer sans sortir et toujours seul. »

Ces lignes, où s'exprime d'une façon si complète la volonté de s'instruire et de s'adresser à toutes les autorités, et tout ensemble le souci de réflexion personnelle, montrent aussi que Géricault comptait sur le temps, qu'il n'avait pas hâte de produire. Il semblait en avoir le droit. Ce qui nous reste de ces premières années, ce sont des études et, si la mort prématurée de Géricault leur attribue une valeur plus considérable, elles n'en sont pas moins, avant tout, presque toutes des travaux préparatoires, on dirait des travaux d'écolier, si cet écolier n'avait été rapidement si remarquable.

Élève de Carle Vernet, il avait copié quelques-unes des compositions de son maître, ou bien il les avait transposées, s'inspirant d'une lithographie pour une aquarelle ou pour une pochade à l'huile.

Dans l'atelier de Guérin, il pratiqua l'exercice par excellence de l'École, l'académie d'après le modèle vivant. On n'a gardé le souvenir d'aucune de ses académies dessinées, soit qu'il en ait peu exécuté, soit qu'il n'ait pas lui-même jugé à propos de les conserver. Au contraire, plusieurs académies peintes subsistent. L'une d'elles, conservée au musée de Rouen, laisse percer, sous la facture de l'École, un début de personnalité qui se marque par l'énergie du modelé et par un premier effort instinctif de

simplification. Elle est loin d'être irréprochable et le torse en est la partie la mieux venue, tandis que le dessin des cuisses pourrait être contesté.

Géricault aspira sérieusement au prix de Rome. Une tradition imprécise veut qu'en 1811 ou 1812 il ait concouru. Admis pour la figure, il aurait été repoussé pour l'esquisse, mésaventure que d'autres ont éprouvée et dont on ne saurait tirer argument ni contre lui, ni contre ses juges.

A cet effort se rattache une esquisse peinte représentant *le Départ d'Ulysse*. Ulysse, accompagné de Pénélope et de Télémaque, est sur le point d'entrer dans la barque qui le conduira au navire dont on aperçoit au loin la proue. Les femmes de Pénélope, les compagnons du roi, forment de part et d'autre des groupes équilibrés. La composition comprend dix-huit figures. Elle a les mérites de l'École et c'est l'œuvre d'un élève sérieux et docile.

Plus intéressantes, à coup sûr, sont les pages où se révèlent les études librement poursuivies et personnelles. C'est à cette première période que se rattache, sans doute, bien qu'il soit impossible de l'affirmer, ce cheval écorché devenu populaire et dont le moulage se trouve dans l'atelier de tant d'artistes. Ce travail célèbre est moins le témoignage du génie de Géricault que du besoin de précision scientifique dont il était possédé On ne s'étonnera pas que, pour fixer plus complètement les résultats de ses investigations, il ait substitué un modelage à de multiples

et partiels dessins ; pourtant, la maîtrise dont il a fait preuve mérite d'être relevée.

N'est-il pas étonnant, en effet, de voir cet apprenti peintre, le jour où il lui plaît de manier l'ébauchoir, y réussir si parfaitement. Il n'est pas donné au premier venu de constituer un *canon*. La bonne volonté seule n'y suffit pas, et si le cheval écorché de Géricault se range parmi les documents artistiques à côté de l'homme écorché de Houdon, n'y a-t-il pas là la preuve la plus certaine d'une aptitude secrète que les circonstances n'ont pas nourrie et qui aurait fait de Géricault, s'il l'avait désiré, un grand sculpteur ?

Il eut, à d'autres moments, la velléité de manier le ciseau. Un jour, en 1819, il lui prend fantaisie de sculpter en bas-relief sur une pierre de son atelier, un groupe : un cheval arrêté par un homme ; il attaque la pierre avec fougue, ayant pour tout outil un ciseau de menuisier, envoie en toute hâte son élève Jamar chercher des instruments plus parfaits, et continue son ébauche avec des outils que son rapin a achetés à des tailleurs de pierre. On cite de lui un *Satyre et bacchante* en pierre commune, un *Nègre qui brutalise une femme* en terre cuite. Évidemment, il a eu des poussées de fièvre sculpturale.

Ces poussées soulignent le caractère plastique de son imagination. Ni David ni ses élèves n'ont eu, à proprement parler, l'imagination plastique. Ils ont eu beau préconiser l'admiration des statues grecques,

multiplier dans leurs œuvres les copies de ces statues, tout se subordonne à l'académie ; le détail, chez eux, est souvent un fragment de statue peinte, l'ensemble ne se présente pas avec un relief cohérent. Ils empruntent beaucoup à la statuaire, ils n'en ont pas le sentiment. Ce sentiment est, au contraire, très vif chez Géricault. Combien de fois, en présence d'une de ses compositions, nous aurons la sensation qu'elle a été conçue en vue d'une traduction lapidaire.

Géricault n'avait pas manqué, semblable à la plupart de ses émules, de faire son propre portrait. On le conserve dans sa famille, à Mortain. « Il est, écrit Clément, représenté âgé de dix-huit ou dix-neuf ans, encore imberbe. La physionomie est très noble, avec toute la grâce de la première jeunesse ; le regard est fier et plein de feu, une luxuriante chevelure couronne cette belle et aimable tête ; l'ensemble a le naturel et la distinction qui le caractérisaient à un si haut degré » (Pl. p. 9).

Sa grande préoccupation, dans cette première partie de sa carrière, à en juger par le nombre et la valeur des œuvres qu'il y consacre, c'est l'étude du cheval. Études documentaires, *portraits* de chevaux, compositions dont un Turc, un Polonais ou un Arabe sont le prétexte, mais dont l'intérêt est dans leur monture, peintures, aquarelles, dessins, il s'en donne à cœur joie et, s'il copie consciencieusement les maîtres au Louvre, sorti de leur contact, de



Homme nu terrassant un taureau (1817).

Dessin.

l'École ou de l'amphithéâtre, il ne rêve que coursiers, rosses et écuries.

Cependant, Géricault venait d'avoir vingt ans; il se sentait fort et pouvait songer à se produire. Il résolut d'exposer au prochain Salon. Le hasard, nous assure-t-on, lui fournit une inspiration.

Un jour qu'il allait à la fête de Saint-Cloud, sur la route, non loin de lui, un fort cheval gris qui traînait une tapissière, se cabra dans un subit et puissant élan; Géricault fut saisi et son imagination eut une immédiate vision. L'éclat du soleil, les nuages de poussière que la bête soulevait autour d'elle, métamorphosèrent la scène et la magnifièrent. Il entrevit un cheval de bataille lancé au premier rang de la mêlée et arrêté brusquement dans son élan fougueux par un obstable imprévu, monceau d'ennemis morts, front de baïonnettes ou éclats d'obus. Le tableau de *l'Officier de chasseurs à cheval* était né; il ne restait plus qu'à l'exécuter.

L'anecdote est vraisemblable et elle est intéressante. Elle n'a pas le seul mérite de nous initier à la genèse intime d'une œuvre célèbre et de nous faire prendre sur le vif une élaboration artistique. Elle nous confirme aussi ce point, que l'on devine à la vue de la toile, mais sur lequel on est aise d'être assuré, que Géricault ne songea pas à faire un portrait épique, que le cavalier est accessoire et que le cheval est bien ici le véritable héros.

La vision disparue, il fallut la retrouver et la fixer. Géricault n'avait pas encore d'atelier, il loua une arrière-boutique, boulevard Montmartre, et il se mit à travailler. Ses amis le virent jeter hâtivement sur le papier des croquis informes, dans lesquels ils ne devinaient que des linéaments confus ; ils en comprirent seulement plus tard la valeur. L'artiste, à travers ces essais, cherchait à renouveler et à fixer l'émotion initiale.

Une première fois, il crut qu'il avait trouvé : il peignit de verve, avec un entrain remarquable, un tableautin : le mouvement du cheval s'accrochant au sol de ses sabots de derrière, le geste du cavalier étaient très beaux, et l'exécution avait une séduction que Géricault ne retrouva pas dans son travail définitif. Pourtant, il ne s'y arrêta pas.

Cette silhouette intéressante n'était pas complètement originale. Elle évoquait de loin le *Bonaparte au mont Saint-Bernard* de David, tout différent, il est vrai, de facture et d'intention, mais, de plus près, elle rappelait le Murat de Gros dans la *Bataille d'Eylau,* et si la réminiscence était évidemment involontaire, elle n'en était pas moins certaine.

Géricault admirait passionnément Gros, mais il n'était pas homme à plagier; il s'aperçut, sans doute, du danger, et poursuivit ses recherches. Il trouva, enfin, le mouvement définitif, et, en quelques semaines d'un travail fiévreux, la toile immense fut couverte. Il connaissait trop son cheval pour avoir

besoin de modèle : on raconte que, de temps en temps, il se faisait mener quelque haridelle dans son atelier, et que cela suffisait à rafraîchir ses idées. Un de ses amis, M. Dieudonné, officier des guides, posa pour la tête et lui permit de copier son uniforme qui fut reproduit avec la dernière exactitude.

L'œuvre figura au Salon de 1812 sous ce titre : *Portrait équestre de M. D...* En réalité, ce n'était pas un portrait, ou plutôt le portrait n'était là qu'un prétexte. Dans cette œuvre, comme dans toutes celles où s'arrêta sa pensée, Géricault ne s'était pas proposé une vérité particulière ou épisodique. Mais ce débutant à la fois hardi ou prudent avait choisi, pour le développer, un thème restreint ou réduit. Sa figure équestre résumait, sous un aspect étroit, une idée générale. Idée littéraire ou philosophique ? Peut-être. L'exaltation de la bataille, la mitraille qui crépite sous le ciel lourd couvert d'orage, les cavaliers qui chargent, l'officier dont le cheval ardent se cabre devant un obus éclaté sous ses pas, mais qui reste impassible dans l'absolue tranquilité de sa bravoure, et tourne la tête pour voir s'il est suivi par ses hommes ; dans un résumé synthétique, l'hymne à la guerre victorieuse ? Assurément aussi, une idée plastique ou plutôt une grande image ; la fixation d'un moment unique dans lequel l'élan se confond avec le recul et combine, par un mouvement contraire, les lignes pour une harmonie rare, le parti pris original de noter cet instant de dos, de façon à créer une

série de raccourcis imprévus; en résumé, sur une donnée indéterminée, une symphonie nouvelle.

Telle fut l'intention de Géricault. L'exécution ne l'exprima pas d'une façon complète. Le cheval est admirablement rendu, mais l'homme semble trop petit, et le détail même avec lequel est reproduit un uniforme qui n'avait pas de grandeur lui donne un air mesquin, que ne corrigent ni sa figure insignifiante ni son geste court et mou. Le fond, qui devrait être sombre et tragique, n'est que lourd. Ces réserves faites, *l'Officier de chasseurs* n'en est pas moins une très belle chose, dont le temps a confirmé la valeur, et Géricault, quand il le fit, n'avait pas vingt et un ans (Pl. p. 17).

On voudrait que les contemporains aient fait à ce début un accueil enthousiaste et qu'ils y aient deviné le peintre qu'il révélait en partie. L'œuvre fut remarquée. La critique se montra attentive et sympathique. Elle sut gré à l'artiste de son talent et de sa jeunesse. « Ce portrait, dit Landon, a été vu avec d'autant plus d'intérêt à l'Exposition publique que c'est le premier ouvrage d'un jeune peintre qui, dit-on, manie le pinceau depuis deux ans tout au plus. Il est élève de M. Guérin. Ce tableau, placé au Salon en regard du portrait équestre de S. M. le roi de Naples par M. Gros, s'y soutenait sans désavantage. Le mouvement du cheval et celui du cavalier, un peu forcés, peut-être, annoncent du moins une grande vivacité d'exécution. L'ouvrage est rendu avec cha-



La Marche de Silène (1817).
Gouache. — Musée d'Orléans.

leur et une facilité rare, et le pinceau ne laisse à désirer qu'un peu plus de fermeté dans quelques parties. »

Boutard écrivait, dans le *Journal de l'Empire :* « Cette figure est parfaitement en rapport avec l'ajustement et les habitudes du cavalier militaire. Le mouvement de l'homme et surtout le mouvement du cheval, fort exagérés, ce me semble, ont cependant de l'effet ; la couleur, à laquelle on pourrait désirer un peu plus de chaleur, ne manque pas d'harmonie; la touche est facile et spirituelle. Je pense que l'auteur traiterait avec succès le tableau de batailles de moyennes dimensions. M. Géricault se montre au Salon pour la première fois. »

Durdent, enfin, dans *la Galerie des Peintres français*, disait plus sèchement : « Le *Portrait équestre d'un officier des chasseurs à cheval*, par Géricault, a maintenant subi tous les examens qui pouvaient le classer à son rang. Il est reconnu que l'harmonie générale et l'exécution hardie de ce tableau nous donnent la certitude d'avoir pour les portraits équestres un bon peintre de plus. »

Ce sont là des témoignages honorables; pourtant, ils ne dépassent pas la mesure moyenne. On a attribué des éloges plus vifs à des ouvrages fort ordinaires et il ne serait pas difficile de trouver chez Landon, Boutard ou Durdent, des pages plus chaudes pour des artistes dont la médiocrité a été vite oubliée. Surtout, rien n'y laisse entrevoir qu'on ait même

soupçonné en Géricault l'étoffe d'un révolutionnaire. On signale un talent jeune, hardi, encore inexpérimenté. On ne lui impute ni rebellion, ni hérésie.

La médaille d'or qui fut attribuée à l'artiste montre assez qu'on lui devina, dès lors, un brillant avenir; mais elle prouve aussi qu'on ne le traitait pas en suspect et qu'on ne le redoutait pas. Une tradition respectable veut, il est vrai, que David se soit écrié devant *l'Officier des chasseurs :* « D'où cela sort-il? je ne connais pas cette touche »; mais si David a tenu ce propos, cela veut dire simplement que, ce jour-là, il avait complètement oublié qu'un de ses meilleurs disciples, sinon le plus fidèle, Gros, en avait depuis longtemps donné l'exemple.

Peut-être aussi serions-nous embarrassés nous-mêmes si l'on nous pressait de dire ce qu'il y avait de vraiment nouveau dans l'œuvre de Géricault. Elle était très loin des traditions de l'école, mais elle était très près de la pratique de Gros. Le sujet ne pouvait surprendre : on était habitué aux portraits en pied ou équestres des soldats de la grande armée et les scènes de bataille couvraient les murs des Salons. Quant à l'exécution, il suffisait d'avoir admiré *Eylau*, *Jaffa* ou *les Pyramides*, pour n'en être ni étonné ni choqué.

Ce que Géricault apportait de nouveau : le besoin d'originalité, la conception personnelle du dessin, de la composition, le sens réaliste, n'était qu'en puissance dans son tableau de 1812.

La médaille d'or qu'il avait obtenue n'avait pas comblé les vœux de Géricault. Il aurait désiré des satisfactions plus positives et avait espéré vendre son tableau à l'État. Il se dépita plus que de raison d'une déconvenue dont, grâce à sa fortune, il n'avait pas à souffrir. On dit même qu'il avait résolu de ne plus exposer et que c'est sur les instances de son père qu'il se remit au travail. Il est certain, tout au moins, qu'il laissa le temps s'écouler sans se préoccuper de l'exposition prochaine. Bien qu'il eût deux ans devant lui, puisqu'il n'y eut pas de Salon en 1813, il ne se mit en mesure qu'au dernier moment et c'est en une quinzaine de jours qu'il improvisa, on dirait presque qu'il bâcla *le Cuirassier blessé*.

Son intention avait été de faire un pendant à *l'Officier de chasseurs* et il la soulignait en exposant de nouveau sa première toile. Pendant et antithèse : d'un côté, la charge, la fièvre du combat; de l'autre, la fortune adverse. Peut-être Géricault avait-il été impressionné par les échos de la campagne d'Allemagne, par les tristesses de l'invasion. Dans une figure unique, il avait symbolisé l'amertume de la défaite, la France hors de combat et qui ne se résignait pas.

Peut-être aussi sa pensée avait-elle été moins loin : ce soldat blessé qui s'éloigne du champ de bataille n'est pas forcément un vaincu; nul vainqueur n'est invulnérable, et la colère qui se mêle à sa douleur peut aussi être provoquée par le dépit de voir ses camarades triompher sans lui.

Ce qui est moins contestable, c'est l'opposition entre le mouvement des deux figures. Dans *l'Officier*, c'est l'élan, un mouvement ascendant, des lignes qui s'élèvent et s'enlèvent; *le Cuirassier* descend une pente malaisée; il est obligé de retenir son cheval qui, tout excité encore, l'entraînerait s'il ne le contraignait pas. De ce double effort naît, comme dans *l'Officier*, un mouvement contrasté, mais ici c'est l'abattement et c'est une impression de lignes qui s'inclinent et de chute. (Pl. p. 25).

*Le Cuirassier* fut, au Salon de 1814, mal accueilli. Il produisait probablement des impressions pénibles; on n'était pas habitué encore à célébrer la poésie du malheur et la grandeur des revers. On le jugea très inférieur, par l'exécution, à son aîné.

« M. Géricault, écrivait Landon [1], exposa au dernier Salon un hussard chargeant, figure de grandeur naturelle. Ce premier ouvrage d'un jeune artiste donnait des espérances qu'il n'a pas encore réalisées. Son *Cuirassier blessé* qu'il vient d'offrir comme pendant au premier tableau est d'un dessin colossal et d'une touche lourde et heurtée. »

Charles Clément s'est associé à cette sévérité : « C'est, dit-il, un conception gigantesque, homérique, du plus admirable caractère, mais là doit s'arrêter la louange. L'exécution de cet ouvrage est incomplète et imparfaite ; elle ne résiste pas à l'analyse. L'ensemble est peu achevé, ce n'est guère qu'une

1. *Annales du Musée*, 1814, p. 106.

ébauche. Le dessin de la figure est vague ; elle paraît un peu vide et le cheval replié sur lui-même n'est pas possible. On dirait que le peintre, ayant mal pris ses mesures, l'a fait entrer de force dans sa toile. Losque Géricault exécuta ce tableau, il était dans de très mauvaises dispositions. Il en était très mécontent et disait de la tête du cuirassier : « C'est une tête de » veau avec un grand œil bête. » Il y a du vrai dans cette appréciation et l'artiste avait le droit d'être sévère pour lui-même. »

Je ne partage pas ces opinions et, contrairement à l'avis de Clément et des contemporains, je mets sans balancer *le Cuirassier* bien au-dessus de *l'Officier de chasseurs*.

Je ne nie ni le travail bâclé, ni cette faute énorme, ce cheval dont la croupe se lie au train de devant, sans qu'il soit possible de distinguer une place pour son corps ; je ne m'y arrête pas non plus, car l'œil n'est pas choqué et ne souffre pas, même quand on est prévenu de l'erreur. En revanche, l'effet désiré est franchement obtenu, rien de mesquin n'en diminue la valeur épique. Quelle différence entre les lignes puissantes du cuirassier et l'aspect étriqué de l'officier de chasseurs.

Par la conception, le cuirassier est bien plus personnel. Il est aussi plus original d'exécution. *L'Officier de Chasseurs* est une belle chose, mais on le dirait sorti de l'atelier de Gros, que nul n'aurait le droit d'en être étonné. Il n'en est plus de même pour

le cuirassier. Le métier n'est pas soigné, mais il porte l'empreinte de la griffe : ces formes un peu creuses n'ont pas trahi, de tout point, l'intention de grandeur et de simplification. A les examiner, on entend ce que voulait dire Guérin quand il accusait son élève d'envelopper les masses comme l'étui enveloppe le violon, et l'on comprend la mauvaise humeur de Landon, choqué de ce dessin colossal et de cette touche lourde et heurtée.

Le mécontentement de Géricault s'explique par l'insuccès auquel il était si sensible. Il ne vendit pas plus *le Cuirassier* que *l'Officier de chasseurs*. Les deux toiles restèrent dans son atelier, objets d'admiration pour ses visiteurs, d'exaspération pour lui. Les éloges qu'on lui en faisait rendaient plus cuisante l'impossibilité où il se trouvait de s'en défaire. Il essaya plusieurs fois en vain de s'en débarrasser, songea un instant à les détruire et les garda, à son corps défendant, jusqu'à sa mort.

Au moment où il éprouva cette déception, Géricault avait vingt-trois ans. Il avait, jusqu'en 1813, vécu rue de la Michodière, chez son père, auquel il était uni par l'affection la plus tendre, sinon par l'entente intellectuelle ; très respectueux, mais au reste très libre. En 1813, il s'émancipa entièrement et s'installa dans un atelier, au 23 de la rue des Martyrs. C'est à ce moment qu'il se lia avec Horace Vernet d'une amitié que la jeunesse expliquait,

mais qui n'eut d'influence réelle sur aucun d'eux.

Géricault, qui aimait à méditer dans le silence, ne prit pas, fort heureusement, les habitudes de son bruyant camarade ; il ne lui emprunta ni la facilité de son travail, ni l'aisance superficielle de sa manière. On ne saurait louer autant Horace Vernet de n'avoir rien gagné en cette compagnie.

Au seuil de la vie, libre et riche, Géricault donnait tout son essor à une nature ardente que soutenait une vigueur peu commune. Passionné pour le travail, il l'était aussi pour les plaisirs : la vie physique débordait chez lui [1]. Il était enfin mondain et mettait dans sa tenue un soin qui allait jusqu'à l'affectation ; c'était, selon le jargon du temps, un « fashionable ».

Lié d'une amitié fraternelle avec le peintre Dedreux-Dorcy, son camarade chez Guérin, il était

1. « Il était, écrivait Delacroix, extrême en tout : il n'aimait à monter que des chevaux entiers et choisissait les plus fougueux. Je l'ai vu plusieurs fois au moment où il montait à cheval ; il ne pouvait presque le faire que par surprise ; à peine en selle, il était emporté par sa monture. Un jour que je dînais avec lui et son père, il nous quitta avant le dessert pour aller au Bois de Boulogne. Il part comme un éclair, n'ayant pas le temps de se retourner pour nous dire bonsoir, et moi de me remettre à table avec le bon vieillard. Au bout de dix minutes, nous entendons un grand bruit : il revenait au galop, il lui manquait une des basques de son habit : son cheval l'avait serré je ne sais où et lui avait fait perdre cet accompagnement nécessaire. Un accident de ce genre fut la cause déterminante de sa mort. »

affable, sujet, il est vrai, à des écarts involontaires qu'il regrettait ensuite loyalement. « Quoi qu'on en dise, écrivait-il, la haine des autres est un fardeau pour celui qui en est l'objet; on ne craint pas les ressentiments d'un homme, mais on doit rechercher son amitié; rien n'est si doux que de se savoir aimé. »

La séduction de ses manières dissimulait sa vigueur athlétique, et de grandes mèches de cheveux frisés avec coquetterie masquaient, dans son visage, les traits essentiels d'énergie presque rude qui devaient mieux apparaître par la suite.



Le Concert champêtre (1817).



# CHAPITRE III

## GÉRICAULT EN ITALIE

Influences esthétiques de la Révolution. — Genèse du romantisme. — Géricault à Florence, à Rome. — Dépression morale. — Ses travaux. — Développement de son génie. — *La Course de chevaux libres.*

Le Salon de 1814 s'était ouvert après la capitulation de Paris et sous la protection des Bourbons. Vinrent les Cent-Jours, Waterloo et la seconde Restauration. Géricault ressentit très vivement ces secousses ; il en fut comme affolé. A la fin de 1814, il s'engageait brusquement dans les mousquetaires, servait deux ou trois mois à Versailles. Quand le roi sortit de France, il le suivit jusqu'à Béthune : « Nous allâmes de nuit aux Tuileries, racontait-il plus tard ; la cour était encombrée de gens qui vociféraient, et lorsque je vis la lâcheté de tous ces soldats qui jetaient leurs armes et reniaient leur serment, je résolus de suivre le roi ». Quelques jours plus tard, il rentrait en France sous un déguisement. Sa carrière militaire s'arrêta là.

Cet épisode singulier, et dont Géricault n'aimait

4

pas à raviver le souvenir, resterait pour nous inintelligible, s'il ne trouvait son application dans la fièvre même d'un général bouleversement.

Géricault n'était pas royaliste. Il a fait, sous la Restauration, œuvre perpétuelle d'opposant, collaborant à la *Vie de Napoléon* d'Arnault, évoquant les épisodes de la vie militaire de l'Empire, ami de Charlet et de Horace Vernet; *le Radeau de la Méduse* fut, nous le verrons, un pamphlet contre les Bourbons. Les projets qu'il méditait à la veille de sa mort, tableaux sur la traite des noirs ou sur l'Inquisition, tout montre chez lui l'exaltation des passions libérales[1].

Il n'avait peut-être pas pleine conscience de son propre cœur en 1814, il était très jeune, peut-être aussi subissait-il des influences ignorées; il se pourrait enfin que, découragé par l'insuccès du *Cuirassier,* il ait eu l'intention de renoncer à l'art. Au milieu de la tourmente, il fut un instant désemparé.

Quand le calme fut rendu à la France, ce ne fut pas le gouvernement seul, ce fut le pays tout entier qui se trouva changé, et l'art, comme toutes les manifestations sociales, fut profondément atteint.

Sous l'Empire, nous l'avons vu, la toute puissance de David était depuis longtemps menacée. Les maîtres

1. De même, il fit, pour un jeune officier auquel il s'intéressait, une série de lithographies célébrant l'émancipation du Chili délivré des Espagnols.

anciens rassemblés au Louvre préparaient la libération technique, et une réalité puissante, absorbante, conviait les peintres à négliger la Grèce et Rome pour peindre l'actualité et la vie. Par ces séductions diverses se préparait une évolution, et Géricault, prêt avant les autres, était, semble-t-il, taillé pour la diriger. Peu à peu l'art se serait élargi, et le réalisme, introduit à regret et par nécessité, aurait acquis ses lettres de grande naturalisation.

Avec 1815, des conditions nouvelles et toutes différentes surgirent pour l'art. David et les siens n'en furent pas réconfortés; un regain de jeunesse ne vint pas réchauffer les forces défaillantes de l'École, mais les forces de destruction se modifièrent et le sens de l'évolution qui se dessinait encore à peine fut totalement dévié.

Les chefs-d'œuvre dont l'Europe avait fait au Louvre l'involontaire dépôt furent revendiqués par ceux que nous avions dépouillés, et la « spoliation du musée » priva la jeunesse des leçons qu'elle avait pris l'habitude d'y chercher, ou en modifia, du moins, le caractère. Les grandes œuvres italiennes disparurent; les collections de Flandre et de Hollande reprirent leur bien, et, pour dissimuler les vides laissés sur les murs du Louvre, on y transporta *la Vie de Marie de Médicis,* de Rubens.

Rubens bénéficia donc seul de cette crise : son autorité s'accrut du silence qui régnait autour de lui. Dans le Louvre appauvri, il régna presque sans partage.

Fait bien plus grave : la vie de la France se trouva tout à coup suspendue. Pendant vingt-cinq ans une réalité passionnée, par des épisodes sans cesse renouvelés, par des péripéties et des drames sans nombre, avait perpétuellement tenu les artistes en haleine et avait arraché les plus rebelles d'entre eux au repos. Ils avaient ainsi vécu comme en un perpétuel vertige, où le passé de la veille était déjà loin, tant l'émotion du jour était intense, où l'heure éphémère était elle-même rongée par l'ivresse ou l'appréhension du lendemain.

Brusquement, après les convulsions les plus pathétiques, le mouvement s'arrête. Plus de bulletins de bataille, ni victoires ni défaites ; la paix, et une paix qui apporte moins de repos que d'humiliations. A l'intérieur, le reniement du passé, la France mise en tutelle par la monarchie anachronique et par les prêtres, les passions généreuses refrénées, trouvant à peine à se manifester dans l'enceinte étroite du Palais-Bourbon ; des tristesses intimes jointes aux deuils publics : le présent sans grandeur, sans intérêt même.

Ainsi se rompit le lien qui rattachait les artistes à leur temps et qui, se resserrant chaque jour, les eût peu à peu entièrement arrachés à toute autre passion. Comme aucun grand bruit ne venait du dehors, ils fermèrent la porte de leurs ateliers sans écho.

La Restauration tua dans le germe le réalisme, dont l'avènement se trouva pour longtemps différé.

Mais les peintres ne retournèrent pas simplement aux antiques délaissés. Les encouragements officiels leurs dictèrent de nouveaux thèmes et artificiels.

Pour « renouer la chaîne des temps », le gouvernement acheta les toiles consacrées à Jeanne d'Arc ou à Henri IV, favorisa le goût que l'École de Lyon avait déjà timidement manifesté pour le moyen âge, et mit à la mode les donjons à créneaux et les troubadours.

Puis, comme le trône s'appuyait sur l'autel, les commandes de tableaux religieux se multiplièrent, et les artistes, pour la plupart incrédules, élevés dans les pratiques païennes de l'École et dans la seule contemplation du beau plastique, durent s'ingénier à se créer une inspiration, une technique et un idéal nouveaux.

Napoléon avait complètement isolé la France de l'Angleterre. La rupture du Blocus continental ne rétablit pas uniquement des relations économiques, elle renoua un commerce intellectuel qui s'était noué au XVIIIe siècle, et livra l'art français à l'influence de maîtres puissants et originaux. Reynolds, Gainsborough, Lawrence, Constable, sinon Turner, vinrent proposer, avec une autorité singulière, les résultats d'une esthétique qui recherchait la beauté par les voies les plus étrangères aux peintres de la France, méthodes trop lointaines pour s'imposer, mais capables tout au moins d'inquiéter et de faire réfléchir.

Parmi les causes qui vinrent modifier l'évolution

de la peinture, il en est une enfin qui fut très vague, très générale, mais très réelle, je veux parler du mal du siècle. Sans doute, il convient de faire quelques réserves sur le tableau que Musset a tracé de la génération qui grandit alors et à laquelle il appartint, mais ses exagérations mêmes prouveraient que le mal ne fut pas imaginaire.

Les jeunes gens dont la conscience s'était éveillée au temps de l'exaltation impériale, et qui virent brusquement tout l'horizon se métamorphoser autour d'eux, furent surpris et leurs nerfs résistèrent mal à ces commotions. Les individus calmes et de raison assise furent des exceptions parmi la foule des névrosés. L'individualisme, développé, exacerbé par la Révolution et par l'Empire, avait été soutenu par l'enivrement de la liberté et de la gloire; seuls les faibles auraient pu douter. Les plus forts se sentirent isolés, inquiets, désorientés, quand les idoles qu'avait dressées le monde nouveau furent abattues, sans qu'il fût possible de ressusciter les dieux morts.

Sous ces influences, poètes et artistes devinrent incapables de concevoir et de produire selon des règles rationnelles des œuvres d'une beauté logique : ils répudièrent les méthodes classiques, parce qu'elles ne répondaient plus au trouble de leur cœur.

Toutes les forces que déchaînait la Restauration eurent ainsi entre elles comme un mystérieux accord. Toutes ensemble elles entraînaient l'art loin du davidisme dont elles hâtaient la ruine, loin aussi du

réalisme, vers la couleur tapageuse, les conceptions arbitraires, les idées mystiques, vers un art sensuel et nerveux; elles se groupèrent, en un mot, en faisceau, pour préparer le romantisme.

Par là se trouva enrayé le développement harmonieux et naturel du génie de Géricault. Il aurait été le porte-voix de son temps, il s'y trouva, désormais, comme isolé.

Il ne prit pas, peut-être, conscience complète d'un changement si fâcheux. Un trouble personnel, d'une nature délicate et intime, l'occupait. Tourmenté par un amour qu'il ne pouvait avouer, torturé par une situation sans issue, son caractère s'assombrissait. Il résolut enfin de s'arracher à l'emprise et demanda à l'éloignement la guérison. Il projeta un voyage en Italie, moins par dessein de s'instruire que dans l'espoir d'y trouver le repos. Ce voyage, entrepris dans des conditions si défavorables, devait avoir sur son génie l'effet le plus heureux.

Indépendamment du bénéfice moral qu'il en escomptait, le premier avantage qu'il en tira fut l'éloignement même. Il se déroba à des forces qui auraient énervé son génie ou l'auraient dévoyé. A ce résultat négatif s'en joignit un plus positif : il se trempa à un contact qui agrandit ses conceptions et leur donna l'envergure dont elles étaient capables, mais où elles ne s'étaient pas encore déployées.

L'Italie est la *Fata Morgana*, elle est douée d'une perpétuelle jeunesse ; elle se transforme et se renou-

velle sans cesse aux regards de ceux qui la viennent interroger. Elle a souri à tous ceux qui se sont adressés à elle sincèrement, parce qu'elle s'est offerte à eux sous l'aspect où chacun d'eux désirait la voir.

A Géricault, elle donna la puissance épique et le style.

Géricault partit vers le mois d'octobre 1816, au grand déplaisir de son père qui ne s'expliquait pas ce départ, et sans avoir pu trouver, comme il l'aurait désiré, un compagnon de voyage. Il avait, par avance, fixé la durée de son absence à deux ans.

Il s'arrêta tout d'abord à Florence et y noua vite des relations. Malgré ses préoccupations, ou peut-être à cause de ces préoccupations mêmes, par besoin de distraction, il avait gardé ses habitudes mondaines : « J'ai ici, écrivait-il à son confident Dedreux-Dorcy, des connaissances excellentes. J'étais hier à l'Opéra, dans la loge de l'ambassadeur français ; mes bottes étaient sales et ma toilette fort négligée. Néanmoins, j'ai eu la place d'honneur auprès de M^me^ la duchesse de M..., qui devait partir le lendemain pour Naples, et à laquelle l'ambassadeur m'a fortement recommandé ; aussi m'a-t-elle beaucoup engagé à aller la voir à mon passage. Elle m'a beaucoup parlé de ma modestie et m'a assuré que c'était le cachet du talent ; jugez si c'est flatteur pour moi ».

Malgré cet accueil, Géricault se lassa vite de Florence et il courut à Rome, où il devait demeurer




Dessin pour la « Course de chevaux libres » (1817).

jusqu'à la fin de son séjour. Il s'y trouva, semble-t-il, plus isolé. Il ne chercha pas à lier relation avec les élèves de l'école française, pour lesquels il avait peu d'estime et qui, de leur côté, devaient le regarder comme un original dévoyé, vécut à l'écart et souffrit beaucoup de cette cure d'isolement qu'il s'imposait.

La guérison morale était lente, et ses lettres montrent combien sa sensibilité était exaspérée : « J'ai enfin, écrivait-il le 27 novembre 1816 à Dedreux-Dorcy, reçu votre aimable lettre, mon bon ami, après en avoir été longtemps privé ; car j'étais à Rome depuis longtemps lorsqu'elle est arrivée à Florence. Je commençais vraiment à me désespérer, ne recevant absolument aucune espèce de nouvelles. Il est vrai que j'avais annoncé devoir rester à Florence plus longtemps, mais on ne raisonne guère quand on est bien loin de toute consolation ; les choses se montrent dans le plus vilain côté et il est difficile de retrouver une idée saine. J'étais arrivé au point d'accuser tout le monde d'indifférence et d'inhumanité et j'aurais voulu pouvoir ne me souvenir de personne. Il me semblait impossible de vivre plus longtemps dans cet état, qui est vraiment horrible et que rien ne peut calmer. J'en parle délicieusement, à présent que je n'ai plus d'inquiétude. J'ai reçu en même temps des lettres de tout le monde, et je vois combien j'avais tort d'en vouloir un seul instant. Tout a été causé par mon départ trop précipité de Florence ; mais je m'y trouvais tout

seul et, pour cette raison, je m'y ennuyais beaucoup, et je suis venu à Rome retrouver quelques visages de connaissance dont j'avais tant besoin, et puis aussi des gens qui entendissent et parlassent ma langue ; c'est une grande consolation quand on en a été un mois privé ! J'y suis actuellement assez heureux ; il ne me manque qu'un bon ami avec lequel je pourrais vivre et travailler. Tout seul, je suis presque incapable ; mon cœur n'est jamais bien content ; il est trop plein de souvenirs, il aurait ici besoin de votre amitié pour diminuer ses regrets. Je m'étais flatté un moment que vous viendriez avant le printemps, mais votre lettre m'ôte cette espérance. Je ne sais comment je vais faire pour attendre jusque-là. Je tâcherai de m'occuper ; je vous écrirai quelquefois et puis j'attendrai quelques lettres de vous. Ne soyez pas paresseux pour cela ; je vous en prie, ce sera une de mes jouissances, tant que vous ne m'aurez pas rejoint. Je ne sais pas encore où je m'établirai ; j'ai trouvé plusieurs endroits qui peuvent servir d'atelier, mais chacun d'eux a des désagréments et des avantages, en sorte que je balance et suis indécis sur celui que je choisirai. Jusqu'à présent, j'ai été logé chez de bonnes gens qui ont bien soin de moi, et comme je ne puis encore peindre, je travaille pour des albums et cela ne laisse pas que de donner quelque occupation. J'ai, aussitôt après, le projet de faire un tableau ou plusieurs ; cela me tiendra beaucoup et me préser-

vera peut-être de l'ennui auquel je suis sujet à Rome. Je crois aussi qu'on doit faire de meilleures choses quand on se trouve au milieu de cette quantité de chefs-d'œuvre. Je vous le dirai positivement quand cela sera fait. »

Dans ces pages, on le sent, sous les bonnes dispositions passagères percent la neurasthénie et le désarroi ; une autre lettre nous montre Géricault retombé dans un état absolu d'abattement, arrivé au point de s'aliéner son meilleur ami.

« Mon cher Dorcy, écrivait-il, je suis un monstre, vous le savez bien, mais vous le dire, m'en accuser, vous disposera peut-être à me le pardonner. J'ai d'ailleurs un tel regret des procédés que j'ai eus à votre égard qu'il vous serait difficile à vous-même d'avoir autant de peine que j'en ai pour moi. Que de pitié cependant vous m'accorderez lorsque je pourrai causer tranquillement avec vous des embarras sensibles où je me suis jeté imprudemment... et de la force qu'il m'a fallu opposer à mille traverses fâcheuses. Une lettre convient si peu pour l'ouverture de mon pauvre cœur trop rempli, et j'ai si peu d'amis, du moins j'en connais peu qui se plaisent à recevoir et à faciliter un complet épanchement. Livré presque seul à moi-même, je ne suis capable de rien. Pourquoi m'avez-vous quitté, mon ami, ou plutôt pourquoi un sort contraire se plaît-il à nous tenir divisés ? Vous m'entendiez bien et je vous aimais. C'était pour moi une source véritable de tranquillité et de bonheur. Mainte-

nant, j'erre et m'égare toujours. Je cherche vainement où m'appuyer; rien n'est solide, tout m'échappe, tout me trompe. Nos espérances et nos désirs ne sont vraiment, ici-bas, que de vaines chimères, et nos succès des fantômes que nous croyons saisir. S'il est pour nous, sur terre, quelque chose de certain, ce sont nos peines. La souffrance est réelle, les plaisirs ne sont qu'imaginaires. Mais de quelle série ennuyeuse de réflexions viens-je vous accabler ? Vous trouverez le texte de mon début pour relier correspondance bien triste et insipide et serez autorisé à dire : Que n'a-t-il continué à se taire ! J'aime mieux son silence ! Ridicule appréhension. Vous ne seriez plus Dorcy, du moment que vous cesseriez d'avoir d'indulgence pour mon caractère lamentable.

» Votre chère sœur et votre frère n'ont que des reproches à me faire, s'ils se souviennent encore m'avoir connu. Il est cependant peu de jours où je ne repasse tous ceux que je préfère, et, certes, ils sont des premiers et des plus chers. Veuillez être médiateur entre tous mes bons amis et moi. Qui mieux que vous pourra plaider la cause des paresseux à écrire, quoique assurément vous m'ayez, cette année, prévenu plusieurs fois; sans cela j'eusse pris avec vous le ton superbe d'un accusateur ! N'allez pas vous taire à votre tour pour me punir. »

Ces défaillances, cet abattement, ne détournèrent pas, fort heureusement, Géricault du travail, et, par un phénomène extraordinaire, elles n'eurent pas,

semble-t-il, la moindre influence sur l'orientation de son imagination et de ses études ; il ne fit pas du crayon le confident de ses secrètes pensées : rien de maladif ni de tourmenté n'apparaît dans les pages qu'il conçut ou exécuta à Rome.

Au contraire, son œuvre est toute de calme et de sérénité. S'il est frappé comme homme, comme artiste il n'est pas atteint. Il subit pleinement une force supérieure qui le domine. « Cette année de tristesse et d'ennui », comme il la qualifiait lui-même, aura sur son génie une influence décisive.

Cette influence, il ne la mesurait pas : il disait assez dédaigneusement « l'Italie est admirable à connaître, mais il ne faut pas y passer le temps qu'on veut dire [1] ». En réalité, à son insu, il s'épanouissait.

Il était parti de Paris avec un instinct de grandeur et de style, mais cet instinct ne s'était manifesté que d'une façon partielle et étroite. Le *Chasseur,* le *Cuirassier* même, exprimaient, sous un angle bien resserré, des velléités épiques. Par inexpérience, par défiance de lui-même, il n'avait pas osé une véritable composition ; l'exécution, d'autre part, ne trahissait pas seulement de la négligence, elle témoignait une capacité d'interprétation personnelle encore mal définie.

A Florence, à Rome, il trouva des maîtres qui lui enseignèrent ce que Guérin ne lui avait pas appris. Ces maîtres suivant son cœur, ce furent d'abord

1. 23 novembre 1816. Clément, *op. cit.,* p. 108.

Michel-Ange et Raphaël, Raphaël dans son complet épanouissement, lorsque, soulevé par l'exemple de Michel-Ange, il s'élève à une semblable ampleur. Il copia, à Florence, les figures des tombeaux des Médicis ; à Rome, il médita devant le *Jugement dernier* dont il fit un dessin partiel. De Raphaël, il copia la *Pietà* du palais Borghèse, une tête de l'*Incendie du Bourg;* il copia aussi un cheval qui se cabre, dans la *Bataille de Constantin.*

A ce contact, les tendances plastiques qu'il portait en lui s'affirmèrent; la conception qu'il se faisait du corps humain, puissant et large, se dégagea. Les chefs-d'œuvre décoratifs l'assurèrent dans le goût des belles abréviations. En même temps, il s'élevait à une compréhension plus haute de la réalité. Il apprenait que l'exactitude du costume contemporain, que le costume même, ne sont pas nécessaires pour marquer les créations de l'artiste du cachet de la vie. Il apprenait qu'il est possible d'animer les êtres créés par le pinceau d'une flamme si vive, qu'elle demeure inextinguible à travers les âges, parce qu'elle n'emprunte rien aux contingences du moment et jaillit du sein même de l'humanité. Michel-Ange lui enseignait encore qu'une composition se forme de masses harmonieusement combinées, dont chacune à son tour a sa propre harmonie, si bien que, de proche en proche, la composition la plus ample peut se décomposer en groupes dont chacun a le mérite et le caractère d'un ensemble sculptural. Sans qu'il nous en reste aucun

témoignage direct, on peut-être assuré que Géricault corrobora cet enseignement par la contemplation des chefs-d'œuvres antiques.

Ces influences heureuses se lisent dans les compositions qu'il traça à cette époque. Les sujets en sont empruntés à la mythologie la plus générale : c'est un *Centaure enlevant une femme, Mars et Hercule, Une Nymphe et un Faune,* ou bien encore des thèmes tout à fait indéterminés : *Cavalier attaqué par un lion, Cheval au trot, Homme terrassant un bœuf,* prétextes à développements qui n'ont de prix que par le parti qu'on en sait tirer.

Pour les exprimer, Géricault a trouvé une langue simple et forte. Tantôt il se contente d'un seul trait de plume ou d'une indication à la mine de plomb. Parfois il pousse plus loin et cherche l'effet. Dans ce cas, il emploie le plus souvent un papier teinté en jaune, marque le contour au crayon, renforce les ombres de sépia ou de bistre, et pousse le relief par des rehauts larges de gouache qui donnent à l'ensemble un aspect de simplicité et de puissance.

Ce procédé évoque, malgré la différence des effets obtenus, le souvenir de Prudhon, de Prudhon que Géricault avait toujours admiré et qu'il comprit certainement mieux à Rome. Le sens voluptueux de la forme qui animait Prudhon se traduisait par une technique que les Davidiens tenaient pour imprécise, parce qu'elle était libre. Sur le papier bleu, dont il aimait les réticences, il faisait surgir par un frottis

de craie le relief ample et doux. Réminiscence involontaire ou pure coïncidence, les deux langues sont cousines.

Ce qui frappe d'abord, quand on examine les dessins de Géricault, c'est leur cachet incontestable de grandeur ; c'est, aussi, leur aspect sculptural. La composition en est ordinairement réduite à deux personnages ou à un personnage avec un animal, cheval, taureau ou lion, et l'agencement est toujours tel que la silhouette évoque l'idée d'un groupe statuaire ou tout au moins d'un bas-relief. Les dessins simplement indiqués au crayon produisent eux-mêmes cet effet qui est plus intense, naturellement, dans ceux que rehaussent des touches de blanc. Souvent l'on hésite, et l'on se demande vraiment si l'on n'est pas en face d'une copie de statue.

Aucune de ces feuilles n'est négligeable ; les plus sommairement tracées ont de la puissance. Par un signe qui ne trompe jamais, elles semblent toutes déborder leurs dimensions. Involontairement, on les hypertrophie.

L'une des plus belles représente un *Homme terrassant un taureau*. Est-ce Hercule ou Milon de Crotone, peu importe, l'œuvre est d'une grandeur absolue. Le taureau, bête colossale, telle que les anciens en ont représentés offerts aux dieux dans les sacrifices publics, succombe devant l'homme ; à moitié terrassé, un genou ployé à terre, il essaye en vain de se relever. Ses cornes sont prises par deux



Cheval arrêté par des esclaves (1817).

Esquisse pour la *Course de chevaux libres.* — Musée de Rouen.

mains qui ne se desserreront pas, et, la tête maîtrisée, il ne peut que mugir sa défaite. Son vainqueur l'étreint d'un geste qui met en action tous les muscles d'un corps athlétique et souple (Pl. p. 37).

Les deux efforts antagonistes se traduisent pleinement, mais avec mesure, et le souci plastique domine le sentiment dramatique. Un manteau qui flotte au vent sur l'épaule de l'homme n'a d'autre intérêt que de compléter une silhouette grave et presque massive sans lourdeur.

Sur la même feuille de papier, qui en acquiert plus de prix encore, Géricault a repris la même idée en s'essayant à d'autres épisodes : le début de la lutte, quand le taureau vient d'être saisi par une corne, et la fin, quand, entièrement dompté, son mufle est aplati contre le sol; croquis remarquables, moins complets cependant que le motif central; puis, dans la joie du travail, comme la feuille n'était pas complètement couverte, il a enfin croqué un taureau chargeant et un troupeau de bœufs conduits par des bergers à cheval.

Ici la plume seule a servi à Géricault à fixer sa pensée. Les contours marqués avec précision, quelques indications sommaires d'ombres suffisent pour satisfaire pleinement l'œil et donner une expression d'œuvre achevée. Qu'il use d'un procédé moins sobre, que la sépia ou la gouache interviennent, l'effet ne pourra pas être plus fort, mais le rendu y ajoutera une nouvelle saveur de métier.

La vie la plus intense circule dans *la Marche de Silène*. C'est une bacchanale telle que Rubens[1], ou mieux Jordaens, auraient pu la concevoir. Silène ivre, soutenu par un satyre et une bacchante, écrase du poids de son corps obèse l'âne qui le porte. Ses compagnons, autour de lui, chantent, boivent; l'un d'eux est tombé vaincu par l'orgie. On dirait un triomphe de la matière ou de la bestialité (Pl. p. 41).

L'exécution est superbe, d'une verve absolument adaptée au sujet : les taches de gouache massives, débordantes, ont une exubérance truculente; elles sont plaquées d'une main décisive, sûre de l'effet à produire. Le groupe, agencé avec une savante et vivante unité, a l'air moins dessiné que construit; il sort du papier comme l'évocation d'un groupe de marbre. Dalou s'est certainement souvenu de cette composition de génie, quand il a exécuté en bronze le même sujet et, quel que soit le mérite de son ouvrage, il ne dépasse ni en richesse, ni en verve, le dessin de Géricault; il lui est inférieur en ampleur.

Si la caractéristique dominante de la pensée de Géricault est ordinairement la vigueur, on trouve cependant, dans cette série, des pages où apparaît surtout la recherche de la grâce avec un sentiment intime et discret de l'antiquité.

*Léda et le cygne* et *le Concert champêtre* sont,

1. On rapprocherait avec fruit de *la Marche de Silène* une *Bacchanale* de Rubens, de la collection Pacully, que *l'Œuvre d'art* a reproduite.

dans cette note, deux idylles admirables. Dans le *Concert*, un Sylvain module sur la double flûte un chant qu'écoute une nymphe étendue près de lui. Le lieu est secret, abrité par des arbres aux frais ombrages, virgilien. Ici, ce n'est plus seulement le métier, c'est l'inspiration même de Prudhon que l'on évoque, comme si les deux artistes s'étaient rapprochés dans un sentiment semblable de l'antiquité. Oasis d'autant plus remarquable, d'ailleurs, dans l'œuvre de Géricault, que la beauté féminine semble l'avoir peu attiré et qu'elle a eu peu de part à ses préoccupations (Pl. p. 49).

En dépit des apparences, ces travaux ne marquaient pas le prélude d'une désertion; Géricault n'oubliait pas le souci de la réalité présente qui avait dominé ses premiers et retentissants essais. Dans le temps qu'il paraissait le plus absorbé dans la résurrection de l'antiquité, ce n'était pas une rénovation du classicisme, si intéressante fût-elle, qu'il méditait.

Il parcourait les rues de Rome ; curieux des scènes populaires, prenant des notes et des croquis. C'est ainsi qu'il dessina des paysans, des bouchers, attiré toujours par les spectacles auxquels participaient des animaux.

Une grande composition à la plume, *la Prière à la Madone*, montre des paysans groupés à la porte d'une église. L'ensemble est savamment agencé, d'une belle pondération, et les parties sont bien venues : un

enfant d'un type prudhonien, que sa mère tient dans les bras, forme le centre du dessin ; deux contadins à cheval équilibrent la scène à gauche. Il y a là un tableau tout fait et, s'il l'avait exécuté, Géricault aurait fait œuvre de novateur, car personne n'avait encore songé à tirer parti, en Italie, de la vie populaire [1]. C'est en 1818 seulement que Léopold Robert passa les Alpes, et Schnetz, qui l'y avait précédé et que Géricault put voir à Rome, ne devait s'engager que bien plus tard dans cette voie.

Mais là non plus n'étaient pas les desseins de Géricault. S'il ne cherchait pas à renouveler l'antiquité, il ne se réduisait pas à être le chroniqueur des anecdotes contemporaines. Hercule, les centaures et les satyres étaient des thèmes sur lesquels il s'appliquait à l'étude du style et le sentiment de grandeur, de généralité, qu'il développait dans ces exercices factices, il voulait l'appliquer à l'illustration des choses de son temps.

Le plus considérable effort qu'il ait fait à Rome nous en est une preuve mémorable.

Il avait, pendant le Carnaval, assisté sur la place du Peuple à un des divertissements les plus aimés des Romains, la course des *Barberi*. Une vingtaine de chevaux, surexcités par leurs maîtres et par les cris d'une foule innombrable, lancés sans cavaliers à travers le Corso, affolés sous l'aiguillon

1. Dans le même esprit : *la Pauvre famille* (n° 115 du catalogue de Clément); *une Exécution à Rome*.

des éperons d'acier attachés à leurs flancs. Le caractère pittoresque de ce spectacle, où les chevaux tenaient le premier rôle, était fait pour séduire Géricault. L'affluence du public aux costumes bariolés, l'accoutrement des hommes qui retenaient les chevaux avant le signal du départ, les harnais bizarres et riches de ces chevaux, le mouvement, les couleurs, avaient arrêté son œil de peintre.

Il y avait là une scène de mœurs locales, intéressante à tous égards et dont on pouvait tirer sans changement un agréable tableau. Carle Vernet, qui a assisté à la même fête, n'a pas jugé nécessaire d'y réfléchir davantage et il a composé, sur le champ, un tableautin facile et amusant, grand succès du Salon de 1827 et qui fait encore plaisir au musée d'Avignon, où il est conservé. Horace Vernet, à son tour, a traité le même sujet et de la même façon.

L'envergure de Géricault est plus large. Au premier moment, sous l'émotion de la scène qu'il vient de voir, il fixe son souvenir en une ébauche fidèle, véritable compte rendu de la journée. Deux instants l'ont surtout intéressé : le départ, l'arrivée ; il les note tous les deux. Puis son imagination travaille ; elle ne s'échauffe ni ne s'exalte, bien plutôt elle se rassérène. Ce n'est pas le bruit, le mouvement qu'il s'efforce de rendre plus intenses ; il ne cherche pas à traduire le cliquetis des tons voyants, la poussière, le soleil et les houles bigarrées du peuple.

Tout cela s'atténue pour un œil avide de la forme

et qui, du sentiment de la vie, ne dissocie pas l'élément plastique. Et, peu à peu, surgit dans son cerveau la vision d'une scène épique, puissante, souveraine, qui ne se passe plus à Rome sur le Corso, au Carnaval de 1817, mais qui a lieu dans un pays idéal, éternel et vrai, où les hommes sont souples et forts, les chevaux nerveux et où circule, dans un air pur, une sereine vitalité...

Pour dégager l'image qu'il porte en lui, Géricault multiplie les essais, ébauches peintes, dessins à la plume, à la mine de plomb, simples traits ou rehauts de gouaches, reprises sur papier calque de la silhouette d'une étude précédente pour y introduire un changement de détail important.

Dans son premier crayon, il avait supposé le spectateur placé à quelques pas en avant de la corde contre laquelle, avant le départ, se pressaient les chevaux. De ce point de vue, la scène offrait une animation tumultueuse, l'impression d'élan contenu était très vive. Seulement, les divers chevaux se masquant les uns les autres, il était difficile de représenter autre chose que des poitrails et de varier les épisodes en arrêtant l'attention sur quelques groupes déterminés.

Géricault renonce immédiatement à cette conception et, dans un second projet, il adopte le système dont il ne s'écartera plus : il se suppose placé en arrière de la barrière, à la hauteur des chevaux. La scène ainsi conçue, l'on cesse d'apercevoir la foule

des chevaux qui sont complètement masqués par ceux du premier plan, mais ces derniers se détachent vigoureusement : le tableau perd en complexité, peut-être même en expression de mouvement ; il gagne, avant tout, en intérêt plastique. Tout à l'heure, il y avait tumulte, contraste tapageur ; à présent, la scène se résume et s'éclaire. Elle prend un caractère classique, si l'essence du génie classique est de s'exprimer avec simplicité et par des exemples discrets et typiques. Deux ou trois chevaux, sur lesquels l'œil s'arrête, suffisent à dire et disent complètement ce que vingt chevaux, tout à l'heure, serrés et entassés, se contentaient de nous laisser deviner.

En même temps, Géricault commence son travail de simplification : les chevaux sont dépouillés de leurs harnachements, le costume des hommes se réduit, perd tout caractère pittoresque ou particulier ; on devine que bientôt ils seront complètement dépouillés. Enfin, le cadre de la scène se transforme. Tout d'abord, c'était la copie fidèle des tribunes improvisées, des palissades et les profils des soldats chargés de la police, des Romains et des Romaines. Dans le second dessin, le décor devient indéterminé : ce sont des temples classiques, une foule vague et, d'ailleurs, le décor diminue d'importance, il apparaît lointain, réduit, pour ne pas disperser l'attention, comme un fond dont l'œil pourrait se passer et dont, bientôt, il se passera effectivement.

C'est ici le pas décisif, il contient en puissance

ce que les dessins ultérieurs vont affirmer. Bientôt les hommes sont affranchis de tout costume, le cadre s'efface entièrement : la métamorphose est accomplie. Du point de départ anecdotique, Géricault s'est élevé à l'absolu. Pour lui, comme autrefois pour Raphaël, les contadins se sont transformés en héros.

Charles Clément, l'historien de Géricault, a parfaitement mis en lumière ce travail de stylisation, mais si l'intérêt en est grand, ce n'est pas le fruit unique que Géricault tira des recherches passionnées qu'il fit pour *la Course de chevaux libres*. Il en fit aussi un exercice de composition.

Les beaux dessins qu'il avait créés, *la Marche de Silène, l'Homme au taureau, Léda,* se réduisaient toujours à un groupe unique. Ici, pour la première fois, se posait à lui un problème nouveau ; la composition devait comprendre plusieurs masses distinctes, chacune d'elles harmonieuse et toutes harmonieusement reliées. Il s'y appliqua avec persévérance, on dirait presque avec obstination.

Dès son second dessin, il avait divisé la scène en trois groupes essentiels : près de la barrière, un cheval, que son conducteur flatte pour lui faire prendre patience ; un second qui se cabre et que son guide a peine à contenir et un dernier que son guide amène en courant. Il s'en tint à cette conception, ne se rendit probablement pas compte de la réminiscence involontaire qu'il avait faite dans son motif central qui évoquait *les Chevaux de Marly,* et s'appliqua à



Le Marché aux bœufs (1817-1818).

Dessin.

fixer la silhouette de chacune des parties et d'en améliorer l'agencement. Des silhouettes d'hommes et de chevaux du second plan, soigneusement subordonnées, lui servirent à relier les masses principales. Il était, dans son travail, guidé uniquement par une préoccupation plastique et fut satisfait lorsque, pour obtenir une pondération parfaite des lignes, il eut comblé le vide laissé sous le premier cheval en jetant sous ses pieds un homme renversé, dont la silhouette marque suffisamment qu'il se souvenait d'avoir étudié Michel-Ange (Pl. p. 57).

*La Course de chevaux libres* devait être exécutée de grandeur naturelle, sur une toile colossale. Par avance, Géricault en avait peint plusieurs esquisses partielles. Une des plus importantes est conservée au musée de Rouen, et elle ajoute un intérêt nouveau à ceux, si multiples, que présente une œuvre qui fit époque dans la vie de l'artiste (Pl. p. 65).

Exécutée avec franchise, d'une main puissante et sommaire, presque brutale et lourde, elle témoigne des progrès que Géricault avait faits dans l'expression personnelle de sa pensée. Ni hésitation ni coquetterie; un dédain superbe de tout agrément. Dans les traits vigoureusement cernés, la couleur se plaque par accords larges. Un fond de paysage brièvement indiqué fait ressortir les cavaliers épiques et le cheval, dont la robe est magnifique, blanche, avec de grandes taches rousses. L'ensemble a une solidité extraordinaire et l'esquisse peinte, comme

les dessins gouachés, appelle tout d'abord l'épithète qui, à chaque instant, se présente sous notre plume : elle est essentiellement sculpturale.

Quand il partit de Rome, Géricault était riche de projets : outre les compositions que nous avons signalées et toutes les études pour *le Départ de la course des chevaux libres,* il avait exécuté pour *l'Arrivée,* à laquelle il s'était moins attaché, quelques superbes dessins ; il avait aussi esquissé un *Horatius Coclès,* par lequel il montrait qu'il avait examiné *la Bataille de Constantin* et qu'il n'oubliait pas non plus *la Bataille du Thermodon,* de Rubens.

De tant de richesses il allait se montrer dédaigneux : rien ne sortit de ses cartons. Aucune de ces idées ne se transforma en tableau et ne fut soumise au public. Il a fallu la disparition de l'artiste pour qu'elles fussent révélées. En avait-il différé l'exécution, les eût-il reprises plus tard, si la mort lui avait fait crédit ? Autant qu'il est possible de se prononcer sur un point si problématique, il ne le semble pas.

Il avait besoin de l'actualité pour soutenir sa verve ; les thèmes antiques n'avaient été pour lui que des exercices, une sorte de gymnastique, et *la Course des chevaux libres* perdit elle-même son soutien réel quand il s'éloigna de Rome. Il avait le droit, du reste, d'être prodigue, et jamais les sujets ne devaient manquer à sa vaste imagination.

Du moins, ces études, faites de verve ou patiem-

ment poursuivies, n'avaient pas été vaines. Il revenait en France avec une vision plus claire, une envergure plus large : capable des conceptions les plus amples et capable aussi de réaliser ce qu'il avait conçu. Il était, sans doute, à son maximum de lucidité artistique.

Un dessin qu'il fit à Paris, quelques temps après son retour, montre combien étaient fructueux et présents les enseignements qu'il avait recueillis à Rome. C'est un marché aux bœufs, inspiré par un abattoir de la rue de la Pépinière, aujourd'hui disparu (Pl. p. 73).

Cette page, dont il nous est resté deux reprises d'une composition identique, une esquisse peinte et un dessin, fut-elle conçue d'un seul jet, ou mûrie par des essais qui ne nous sont pas parvenus ? Si elle jaillit complète du cerveau de l'artiste, elle fut une révélation géniale, mais même s'il ne l'élabora qu'à travers des tâtonnements, combien haute était la pensée devant qui la réalité se magnifiait ainsi.

Il avait eu raison d'étudier Michel-Ange et les maîtres antiques. Il avait su interroger sans être esclave, et, en consultant les fresques, les marbres et les bronzes, il ne leur avait pris que le secret de leur force. Rude devait déployer une intelligence semblable, en donnant à sa *Marseillaise* un caractère tout à la fois déterminé et imprécis et en y représentant l'enthousiasme républicain et la défense de la Patrie.

Sobre et complet, *le Marché aux bœufs* n'aurait peut-être pas gagné à une exécution plus complète, mais, connu de tous, il serait entré dans le patrimoine commun, comme une image d'intelligence immédiate et de suggestion directe. Combien il est à regretter qu'il soit resté le plaisir intime de quelques-uns.





Étude pour le « Radeau de la Méduse » (1818-1819).

Dessin à la plume. — Musée de Rouen.



# CHAPITRE IV

## LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Géricault et Horace Vernet. — Première pensée de *la Méduse*. — Travaux préparatoires. — Choix de l'épisode. — Exécution du tableau. — Le Salon de 1819. — Succès de *la Méduse*. — La critique. — Sort du tableau.

Un matin de l'automne 1817, a raconté Montfort, entra dans l'atelier de mon maître M. Horace Vernet, un jeune homme qui lui sauta au cou. Aux premières paroles, il me fut aisé de comprendre qu'il arrivait d'Italie et qu'il était peintre, puis, comme dans le courant de l'entretien M. Vernet l'appela plusieurs fois par son nom, un autre élève, placé près de moi, me demanda si ce n'était pas là M. Géricault, l'auteur d'un *Chasseur à cheval* et d'un *Cuirassier* exposés au Salon quelques années auparavant. A ce mot, je me rappelai confusément les deux tableaux, mais c'était tout, et je ne pus satisfaire la curiosité de mon petit compagnon.....

» M. Géricault, qui avait alors environ vingt-six ans, était assez grand et de tournure élégante. Son

visage, plein d'animation et d'énergie, respirait en même temps une grande douceur. J'observai alors, comme je le fis souvent plus tard, qu'il rougissait facilement à la plus légère émotion. M. Horace Vernet et lui parlèrent longuement de l'Italie, des belles peintures qui s'y trouvent, et de différents artistes dont les noms m'étaient entièrement inconnus et l'étaient même alors de la foule. L'un d'eux, Schnetz, fut celui dont le nom revint le plus fréquemment à la bouche de M. Géricault, qui semblait faire un cas extrême de son talent. Le lendemain et les jours suivants, je revis M. Géricault à l'atelier, et j'appris que de la demeure de son père, située dans le voisinage, on pouvait par les jardins venir chez M. Horace Vernet. J'avais grand plaisir à entendre causer mon maître et M. Géricault qui, bon et affectueux, regardait parfois ce que je faisais, me donnait des conseils et m'encourageait.....

» Mon maître, M. Vernet, lui rendait pleine justice et un jour, devant moi, il releva le talent du jeune peintre, alors complètement inconnu, et qu'un de ses élèves, déjà homme fait, rabaissait inconsidérémment et, peut-être, dans l'intention de le flatter. Chargé par M. Vernet d'un petit message pour M. Géricault, j'entrai pour la première fois dans son atelier, situé en face, dans le jardin. Il était absent, et je ne trouvai que l'élève en question, qui avait obtenu de M. Géricault, j'ignore à quelle occasion, l'autorisation de travailler chez lui. Après m'être enquis de

M. Géricault, je m'arrêtai, frappé d'étonnement, devant les deux tableaux, *le Chasseur* et *le Cuirassier,* qui étaient à terre, appuyés contre la muraille, et je donnai libre cours à mon enthousiasme. Soit par esprit de contradiction, soit qu'il ne fût pas en état d'apprécier ces beaux ouvrages, l'élève, qui s'était levé de sa chaise pour juger à distance son travail, s'écria tout à coup : « Taisez-vous donc, avec vos exclamations ! » Et comme je ripostais : « Ah ! bah ! ajouta-t-il, Horace fait bien autre chose que ça. » Au même instant, M. Vernet entrait dans l'atelier ; l'élève courut alors vers lui, et lui plaçant familièrement les mains sur les côtes en le regardant fixement : « N'est-ce pas, gros père, que vous en faites d'autres ? » Comme M. Vernet ne savait trop où il en voulait venir, il lui expliqua que j'étais là à me pâmer devant les deux tableaux de M. Géricault : « Mais je ne vois pas, répliqua alors notre maître, qu'il ait si grand tort. Il y a de bien belles parties dans ces tableaux. » Puis, s'approchant du *Chasseur,* et montrant la tête du cheval : « Cette tête est vivante, dit-il, et qui aurait jamais mieux peint cette peau de tigre ? » ajouta-t-il, en désignant la fourrure qui recouvre la selle. »

Ce vivant et naïf récit, où les personnages sont si bien campés, ne témoigne pas seulement de l'amitié généreuse, sinon très compréhensive, de Vernet pour Géricault ; il montre aussi combien Géricault était encore peu connu. Le bruit de ses premiers succès s'était amorti ; il s'était abstenu au Salon de 1817,

il n'appartenait à aucun groupe et deux ans allaient s'écouler encore, puisqu'il n'y eut pas de Salon en 1818, avant qu'il pût rappeler au public oublieux l'auteur agrandi et enrichi du *Cuirassier,* et qu'il sût prouver à Vernet même qu'il était capable d'autre chose que de peindre à merveille des peaux de tigre.

En attendant l'échéance de 1819, il s'adonna à la lithographie, et prépara une rentrée éclatante en scène.

Au moment de son retour en France, le public se passionnait pour un drame maritime horrible, dont chacun racontait les épisodes pathétiques. En 1816, la frégate *la Méduse*, qui se rendait au Sénégal, s'était écartée de la flottille dont elle faisait partie et avait échoué près du cap Blanc, sur le banc d'Arguin. Après de vains efforts pour renflouer le navire, il avait fallu y renoncer. De ses débris on avait construit un grand radeau sur lequel s'étaient entassés le plus grand nombre des passagers, tandis que les autres montaient dans les canots qui, liés par des câbles au radeau, devaient le diriger. En mer, les canots avaient coupé les câbles et avaient abandonné le radeau désemparé. Alors, chez ces hommes perdus au milieu de l'Océan, presque sans vivres, voués à une mort presque certaine, la faim, le désespoir, la folie avaient causé d'horribles luttes. Il n'étaient plus qu'une poignée, lorsque l'un des navires du convoi, la corvette *l'Argus,* aperçut leurs signaux et les recueillit : quinze hommes furent sauvés.



Étude pour le Radeau de la Méduse (1818-1819).

Dessin à la plume. — Musée de Rouen.

Si pathétique que fût cet événement, il était loin d'être unique dans les fastes de la mer, et la pitié publique s'y serait moins longtemps arrêtée, si l'un des survivants, le chirurgien Corréard, n'avait publié, en un petit livre fort circonstancié, le récit détaillé de ses angoisses et de ses souffrances[1]. Enfin et surtout, — et nous aurions mauvaise grâce à en être surpris, — les passions politiques s'emparèrent de cet accident et en décuplèrent le retentissement.

L'opposition libérale accusa le commandant de *la Méduse* d'incapacité, le rendit responsable de la perte de son navire et, par dessus lui, s'en prit au gouvernement qui l'avait désigné. S'apitoyer sur *la Méduse* fut un moyen de déconsidérer l'administration de Louis XVIII. Ces derniers sentiments ne furent certainement pas étrangers à l'intérêt que Géricault porta à ce désastre; il avait complètement oublié son équipée de 1815 et avait épousé la cause libérale. Horace Vernet l'avait peut-être entraîné; tout au moins il l'encourageait, et les deux amis venaient justement de dessiner ensemble une lithographie, véritable manifestation antibourbonienne. Ils s'étaient emparés d'un fait divers publié par le *Constitutionnel* de 1817. Un ancien soldat mutilé,

1. *Naufrage de la frégate la Méduse*, par Corréard et Savigny (1817). La quatrième édition (1821) contient le procès du commandant de *la Méduse* et la liste des souscriptions en faveur des naufragés, liste où figurent les principaux membres de l'opposition libérale.

ayant une jambe de bois, habillé en civil, avait été arrêté par un factionnaire suisse qui avait voulu lui interdire l'accès des Tuileries; le soldat, ouvrant sa redingote, avait alors montré sa croix de la Légion d'honneur et avait ordonné le salut au factionnaire qui s'était mis au port d'armes, tandis que les curieux accourus applaudissaient le « demi-solde ». Géricault avait dessiné les personnages, Horace Vernet la perspective de la cour du Louvre; cette très belle pièce venait se placer à côté des lithographies innombrables, par lesquelles Charlet menait le même combat. Or, Géricault venait aussi de se lier avec Charlet.

Tout ceci rend vraisemblable l'hypothèse que Géricault ait été conduit tout d'abord par des raisons politiques à s'occuper de l'aventure de *la Méduse* et à y chercher un sujet d'inspiration.

Il est certain qu'il n'y fut pas poussé par la suggestion obsédante d'une image plastique. Il se décida à célébrer *la Méduse* sans savoir le tableau qu'il ferait, hésita longtemps — nous y reviendrons bientôt — sur le choix de l'épisode, esquissa des projets qui n'avaient entre eux aucune ressemblance d'impression ni de ligne, procéda, en somme, tout autrement que pour *la Course de chevaux libres* où une image directrice avait présidé à tous ses tâtonnements.

Il allait avoir vingt-huit ans. Le brillant débutant du Salon de 1812, titulaire à vingt et un ans d'une médaille d'or, s'était laissé oublier. Horace Vernet l'appréciait; mais, pour le public, il était redevenu

un inconnu. Il lui fallait donc, pour reprendre rang, regagner le temps perdu, reparaître avec éclat, s'imposer à l'attention, frapper fort[1]. *La Méduse* était un sujet qui porterait son peintre : le succès était certain, peut-être le scandale et, dans ce tapage, il faudrait bien que l'on se donnât la peine d'examiner l'œuvre et de reconnaître le talent de l'artiste.

Ni la passion politique, ni le désir du bruit ne l'auraient cependant décidé, s'il n'avait pressenti dans cette aventure le thème du tableau qu'il ne dégageait encore pas. Le récit n'en était pas seulement pathétique ; selon l'épisode choisi, les passions les plus diverses, les plus poignantes et les plus douces pouvaient êtres suscitées. C'était l'horreur dantesque des scènes de cannibalisme et d'abjection, la lutte épouvantable autour des maigres tonneaux de vivres, le morne accablement du désespoir, les tortures de la faim ou la folie, ou bien c'était l'espoir, la délivrance et la joie des mourants renaissant à la vie.

Avant tout, cette riche matière offrait à Géricault un rare prétexte pour célébrer le corps humain. Matelots à demi nus pour la manœuvre, naufragés dont les vêtements sont réduits en loques, s'offraient au crayon à peine plus vêtus que des Grecs et des Romains. Il est vrai qu'épuisés par la faim, par le scorbut, leurs formes devaient être altérées ; mais

1. N'avait-il pas songé à tirer un tableau de la mort de Fualdès ? Il n'y renonça qu'après avoir esquissé d'admirables dessins, dont l'un est conservé au musée de Lille.

cette considération, qui aurait écarté un davidien respectueux de la correction académique, fut au contraire celle qui contribua le plus à décider Géricault.

L'instinct scientifique qui sommeillait en lui se réveilla. Il se posa ce problème : la représentation plastique des déformations morbides, et il s'y donna avec la fougue qu'il apportait en tout. L'idée, sans doute, était singulière ; mais doit-elle surprendre chez l'artiste qui allait, quelques années plus tard, essayer de caractériser, en une série de monographies peintes, les formes essentielles de la folie ?

Résolu à traduire une scène du *Naufrage de la Méduse*, Géricault préluda à ce dessein, par des travaux multiples auxquels il se donna tout entier. Il alla à l'hôpital Beaujon étudier la maladie, l'agonie et la mort. Il dessina d'après les cadavres ; il se procurait des débris anatomiques, les gardait dans son atelier jusqu'au moment où ils entraient en décomposition, obstiné à y surprendre les signes de la déchéance organique. C'est ainsi qu'il fit cette puissante étude, connue sous le nom de *Têtes de suppliciés*, et que conserve le musée de Rouen, procès-verbal écrit sans réticences, presque avec brutalité, et dont l'implacable vigueur atteint les limites extrêmes de la vérité.

Un de ses amis, Lebrun, qui le surprit dans cette fièvre d'esthétique pathologique, nous en a dépeint

l'intensité dans un récit curieux : « A l'époque où il peignit son tableau, écrivait-il à Feuillet de Conches, j'eus une jaunisse qui dura longtemps et qui fut très intense. Après quarante jours de souffrances et d'ennuis, je me décidai à quitter Paris et à aller à Sèvres pour y attendre ma guérison, qui n'était plus qu'une affaire de temps. J'eus bien de la peine à trouver un gîte ; ma figure cadavéreuse effrayait tous les aubergistes, aucun ne voulait me voir mourir chez lui. Je fus obligé de m'adresser à un logeur de roulage qui eut pitié de moi... J'étais chez lui depuis huit jours, lorqu'une après-midi, m'amusant sur le port à examiner les passants, je vois venir Géricault avec un de ses amis. Il me regarde, ne me reconnaît pas d'abord, entre dans l'auberge sous prétexte de prendre un petit verre, me considère avec attention, puis, tout à coup, me reconnaissant, court à moi et me saisit le bras : « Ah ! mon ami ! que vous êtes » beau ! », s'écrie-t-il. Je faisais peur, les enfants fuyaient, me prenant pour un mort ; mais j'étais beau pour le peintre, qui cherchait partout la couleur du mourant ; il me pressa d'aller chez lui, poser pour *la Méduse.* J'étais encore trop souffrant et j'éprouvais tellement cet ennui qui accable les hommes frappés du mal dont j'étais atteint, que je ne pus m'y décider. « Faites mieux, dis-je à Géricault, venez ici, apportez » des toiles, des brosses, des couleurs, venez faire » des études, passez huit jours auprès de moi. »

Géricault accepta cette offre, vint à Sèvres et

s'inspira de la figure de M. Lebrun pour le personnage du père qui gémit sur le corps de son fils. Certes, son enthousiasme avait quelque chose d'étrange et l'on peut imputer à du nervosisme cette ardeur à peindre dans les hopitaux et dans les charniers, mais ce serait se tromper lourdement que d'y chercher quelques-uns de ces sentiments raffinés ou pervers qui firent, plus tard, trouver à des peintres ou à des poètes romantiques des voluptés spéciales dans la déliquescence et la putréfaction. Géricault n'avait rien de la mentalité d'un Baudelaire. Est-il besoin d'ajouter qu'il ne songeait pas à peindre, tel Valdès Léal, les sombres joies du néant et les âpres leçons de la mort. Il poursuivait simplement la vérité : il n'avait pas, pour les formes malsaines, de prédilection, mais il les acceptait sans répugnance parce que vraies, et leur donnait place dans son œuvre, comme elles en ont une dans la nature.

Qu'il fût épris d'exactitude, c'est ce dont témoigne la peine qu'il prenait, dans le même temps, pour rassembler les documents les plus exacts, les plus précis, sur l'histoire tragique dans la pensée de laquelle il s'absorbait. Il aurait pu se fier à son imagination ; le récit de Corréard était assez explicite et il importait, semble-t-il, assez peu, que l'œuvre de l'artiste correspondît exactement à des faits de détail ou qu'elle en évoquât seulement avec vraisemblance le souvenir.

Géricault n'en jugea pas ainsi : il se donna à

tâche de reconstituer, pour ainsi dire, le procès-verbal du drame. Il se lia avec Corréard et Savigny, les plus intéressants des survivants de la *Méduse*, se fit raconter et répéter tout ce qu'ils avaient vu et souffert, obtint du charpentier qui avait construit le radeau, et qui avait survécu, qu'il lui en fît un petit modèle exact, procéda avec une minutie de juge d'instruction.

Tout cela, évidemment, n'était pas bien nécessaire et l'on ne peut s'empêcher de penser qu'il y eut quelque exagération à ces scrupules. Mais quoi ? l'exagération n'est-elle pas la rançon nécessaire de toute innovation, et Géricault aurait-il été si hardi artiste et si affranchi, s'il n'avait eu que des vues exactes et des idées pondérées ?

Un bref voyage au Havre, pour y étudier le ciel marin et revoir un peu le large et les vagues, compléta cette enquête. Géricault était prêt. Il paraît nécessaire de rappeler que ces soins lui étaient rendus plus faciles parce qu'il était libéré de tout souci matériel. Eût-il pu y songer, s'il avait dû gagner sa vie, au lieu d'être, en somme, un éminent amateur ?

Restaient à déterminer l'épisode et à assurer la composition du tableau. De multiples croquis d'ensemble et les études de détail qui les complètent, montrent que Géricault, avant d'arriver à sa composition définitive, s'arrêta d'abord à deux moments différents : la délivrance des naufragés et la lutte

entre les malheureux perdus sur l'Océan et affolés. Dans quel ordre ces images se présentèrent-elles à lui ? J'aimerais à penser que, dans la première fièvre, il conçut d'abord l'ensemble le plus mouvementé, le plus passionné et le plus tragique, et qu'il revint ensuite, par un besoin intime de plastique, à la pensée plus calme de la délivrance. Mais les renseignements positifs font défaut, et Charles Clément, qui héritait peut-être, en ce point, d'une tradition orale, voyait, au contraire, dans la délivrance, le projet initial. Il suffit, au reste, d'examiner tous ces croquis pour se persuader que, dès qu'il prit le crayon, Géricault fut dominé par le culte de la forme et la recherche de l'harmonieuse image.

Point d'hésitation au sujet de *la Délivrance,* dont nous n'avons conservé qu'un projet partiel. Ici, peu d'intensité dramatique, des actions de grâce, les différents signes de la sollicitude, de l'abattement persistant, de la joie. Pourquoi Géricault ne s'y est-il pas tenu ? Peut-être parce qu'il répugnait à son tempérament de faire un tableau larmoyant, d'attendrissement ; plus sûrement parce qu'il était difficile de conserver l'unité harmonique en juxtaposant le radeau et le canot sauveteur.

L'épisode de *la Lutte* le retint davantage. Un premier croquis, conservé au musée de Rouen, croquis sommaire à peine indiqué et qui a l'aspect d'une pensée notée à son apparition, témoigne l'effort pour rendre le grouillement d'une foule déchaînée (Pl. p. 77) ; mais



Cliché Braun, Clément et C^ie^.

LE RADEAU DE LA MÉDUSE (1819).

Musée du Louvre.

un autre dessin, celui-là complet, à l'effet, et pour lequel Géricault a employé à la fois le crayon, la sépia, l'aquarelle et la gouache, souligne d'autres préoccupations.

La composition est achevée, elle est prête pour l'exécution et n'attend plus que la mise au carreau. L'artiste n'a pas évité les mouvements, les gestes violents et outrés : la lutte se poursuit avec frénésie ; les sabres s'élèvent dans l'air, les mourants essayent en vain d'arracher l'arme qui s'est brisée dans leur plaie ; seulement l'artiste a relégué ces énergumènes au second plan et, en avant du radeau, il a placé en pleine lumière des figures plus calmes. Au centre, un officier blessé, appuyé contre le mât du radeau, tient encore en main un tronçon de glaive et semble implorer le ciel ; à sa gauche, un homme soutient un mourant ; un officier essaie de faire entendre raison à un malheureux ; tout au premier plan, par un contraste singulier avec les autres personnages complètement habillés, sont étendus des morts et agonisants entièrement dénudés. Ce sont ces corps qui forment la note principale d'une scène conçue d'abord violente et sauvage, c'est sur des formes glacées par la mort ou refroidies par l'agonie que se concentre la pensée de Géricault. Il met une sorte d'ivresse à dessiner et à contraster les muscles, à accumuler les corps aux poses laborieuses et emphatiques, cadavres précipités dans l'eau la tête en avant, corps prostrés vus en un raccourci qui ne laisse

apparaître que la chevelure, la nuque, les omoplates et les bras, à étaler une science anatomique indiscrète.

Les heures passées au Vatican dans la chapelle Sixtine se devinent ici. Le souvenir de Michel-Ange, des réminiscences confuses ou voulues du *Jugement dernier* soutiennent cette fièvre ; ces corps héroïques nus, renversés, glissant à l'eau la tête la première, ce sont les damnés qui les ont inspirés. Géricault a été, un instant, tenté par cette folie du muscle qui séduisit Sigalon, s'empara de Chenavard et dont fut hanté l'allemand Genelli.

Pourquoi a-t-il renoncé à son projet après l'avoir poussé si loin ? Sans chercher à le deviner, remarquons toutefois que la scène manquait d'unité véritable, qu'entre les cadavres du premier plan et les combattants du dernier, il n'y avait pas de lien même factice, que, d'autre part, la silhouette générale restait à peu près indistincte, sans s'ordonner par groupes, sans se masser. Il y avait pourtant une idée grande dans cette composition, l'acharnement contre eux-mêmes de ces malheureux contre qui les éléments et le sort s'étaient acharnés, la frénésie vers la mort ; mais, aussi, il aurait fallu une imagination plus romantique, un pinceau plus souple, le sens des apparences fugitives et moins de souci de la forme lentement contemplée. Géricault passa outre.

Il oscilla alors entre deux moments totalement opposés : dans l'un, les naufragés épuisés, à bout de forces, sans espoir, attendaient, abattus, la mort, sur

leur radeau désemparé, entraîné au hasard des flots ; dans l'autre, au contraire, ils venaient d'apercevoir le vaisseau sauveur, et tous, les bras tendus, vibraient de la joie inespérée du salut.

L'un et l'autre de ces sujets péchaient par monotonie. Les sentiments qui s'y exprimaient, désespoir absolu ou transports de résurrection, dominaient d'une façon trop complète, pour que l'artiste pût espérer en varier beaucoup l'expression. Le premier, d'ailleurs, était sinistre ; le second offrait relativement peu d'intérêt. Au point de vue plastique, de graves inconvénients résultaient de cette uniformité, qui se traduisait par une semblable monotonie : les personnages, tous prostrés ou tous tendus dans l'attente, ici des lignes horizontales, là des lignes verticales auraient régné sans mélange.

L'éclair décisif fut de fondre ces deux données en apparence contradictoires en une seule, de choisir le moment unique où une partie des naufragés, ayant aperçu le vaisseau sauveur, lui faisaient des signaux sans savoir encore s'ils en seraient aperçus, tandis que d'autres doutaient de voir un terme à leur infortune, et que d'autres enfin, hébétés par la privation ou la douleur, restaient encore étrangers au mouvement d'espoir anxieux qui se produisait si près d'eux.

Plastiquement, la fusion se fit sans effort : dans le croquis du désespoir figurait, sur un coin du radeau, un tonneau vide : y jucher un naufragé sou-

tenu par quelques compagnons, pour le rendre aussi visible que possible, grouper autour de ce centre l'espoir, laisser le doute ou l'insensibilité morne sur le reste du radeau, fut d'une réalisation facile. La silhouette générale du tableau était désormais arrêtée.

Les études de Géricault prirent alors une direction nouvelle. Des croquis, des études peintes pour chacune des parties de l'œuvre conçue, annoncèrent l'enfantement définitif, si parfaitement préparé. Corréard et Savigny posèrent pour leurs propres portraits ; les morceaux peints à l'hôpital trouvèrent leur emploi, et, comme s'il se fût défié, pour un ouvrage vivant, des attitudes conventionnelles des modèles de profession, ou comme si le chef-d'œuvre qui se développait eût été digne d'un soin plus particulier, Géricault fit poser ses amis devant lui, et peignit d'après Delacroix, tout jeune encore, un corps d'homme prostré.

L'atelier de la rue des Martyrs étant trop petit, Géricault en avait loué un plus spacieux faubourg du Roule. C'est là qu'en quelques mois il acheva son œuvre, avec un brio que justifiait et qu'expliquait l'application du travail antérieur. Retiré du monde qu'il aimait tant, ne quittant pas sa toile, couchant dans une petite chambre attenant à son atelier, ne recevant presque personne, il vécut une existence d'art intense.

Un jeune artiste, qui le surprit dans cette élaboration, nous en a conservé le souvenir : « Assez

heureux, écrivait-il à Charles Clément, pour avoir été admis à copier quelques études dans l'atelier de M. Géricault durant l'exécution de son tableau, je fus frappé tout d'abord de l'ardeur qu'il apportait à son travail, et aussi du calme et de la réflexion dont il avait besoin. Il se mettait en général à l'ouvrage aussitôt que le jour le lui permettait, et travaillait sans désemparer jusqu'à la nuit close. Je fus très vivement impressionné du soin qu'apportait M. Géricault à son travail. Tout jeune encore (je n'avais que dix-sept ans), il m'était souvent difficile de rester plusieurs heures de suite sans me lever et sans faire ainsi, bien involontairement, un peu de bruit avec ma chaise; j'avais alors comme un pressentiment que ce léger bruit, au milieu du silence absolu qui régnait dans l'atelier, devait avoir importuné M. Géricault; je tournais les yeux vers la table où, debout, pour arriver jusqu'à la hauteur de ses figures, il travaillait sans prononcer une parole; il me souriait doucement avec une expression de léger reproche, m'assurant que le bruit d'une souris suffisait pour l'empêcher de peindre.....

» Il avait l'air parfaitement calme, et une légère coloration au visage indiquait seule la préoccupation de son esprit. Aussi, témoin de ce calme extérieur, était-on d'autant plus surpris de la verve et de l'énergie de son exécution. »

Une tension si continue n'allait pas sans épuisement nerveux et sans périodes de découragement :

« Le soir venu, Géricault laissait sa palette et profitait encore des dernières lueurs du jour pour contempler son travail. C'est alors qu'assis près du poêle, les regards vers la toile, il nous parlait de ses espérances et de ses mécomptes. Généralement, il était peu satisfait; mais parfois, pourtant, il semblait content. Le lendemain, après une journée aussi bien remplie que celle de la veille, il nous avouait qu'il n'était pas sur la voie et qu'il devait faire de nouveaux efforts. Un jour entre autres, il était allé voir les tableaux de David, les *Sabines* et *Léonidas;* il revint découragé. Ce qu'il faisait lui paraissait *rond,* et me citant les jeunes gens qui courent pour détacher leurs boucliers à la droite de Léonidas : « A la « bonne heure, disait-il, voilà de fameuses figures. » Et il détournait les yeux de son tableau. »

L'heure de l'échéance était arrivée. Géricault fit porter son tableau au foyer du Théâtre Italien, où, cette année extraordinairement, le Salon était installé; là, dans une autre lumière, dans un autre milieu, il s'aperçut que l'œuvre qu'il croyait achevée ne l'était pas. Lui, si sensible à la pondération des lignes, n'avait pas vu que son radeau chavirait. L'angle inférieur de droite laissait un vide noir. Avec une verve plus rapide que jamais [1], en quelques

1. Quelques mois auparavant, il avait improvisé, pour son ami Lebrun, une étude demeurée célèbre : *la Diligence de Sèvres.*

heures, il brossa le corps glissant dans l'eau et cramponné par une jambe à une poutre, figure à laquelle il avait d'ailleurs songé dans des croquis antérieurs et qu'il avait abandonnée (Pl. p. 89).

Après le placement des toiles et avant l'ouverture, il alla voir l'effet que produisait son tableau, le crut trop bas et obtint qu'il fût présenté de plus haut, au-dessus d'une porte. « Une fois la place déterminée, racontait-il par la suite, je restai et j'assistai tout anxieux à l'opération. Quel ne fut pas mon chagrin et mon regret, lorsqu'à mesure qu'on élevait le tableau, je vis mes figures diminuer de moment en moment et, à la fin, ne plus m'apparaître que comme de petits bonshommes. Il n'y avait plus à y revenir, il fallut en prendre mon parti. » Avait-il raison de se plaindre ? Il semble bien qu'au Louvre où, précisément, il est accroché assez haut, *le Radeau de la Méduse* soit placé sous l'angle qui lui est le plus convenable.

Le Salon de 1819 obtint un vif succès. Le public s'y pressa en foule. Le *Gustave Wasa* de Hersent, le *Massacre des Mamelucks* et la *Mort de Poniatowski* d'Horace Vernet, la *Mort de Roland* de Michallon et surtout les *Capucins* de Granet attiraient la curiosité. On discutait beaucoup devant l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême* de Gros. Les envois d'Ingres, *Roger délivrant Angélique, l'Odalisque, Philippe V,* passaient inaperçus. Le *Pygmalion* de Girodet, exposé plusieurs semaines après l'ouverture du Salon, en fut le *clou* véritable.

L'invasion du genre et des sujets religieux, manifeste déjà en 1817, souleva dans la critique de vives protestations. On ne voyait, en effet, que Mérovingiens, troubadours. Chateaubriand avait inspiré trois tableaux, et, tandis que Couder excitait l'admiration des amis du duc d'Orléans par la *Leçon de géographie au collège de Reichenau*, d'autres rappelaient les souvenirs les plus agréables aux Bourbons. Jeanne d'Arc avaient inspiré trois artistes, saint Louis cinq, quant aux Henri IV ils étaient innombrables. La seule réflexion qui pût consoler la critique du nombre relativement restreint de toiles *historiques,* c'était l'éclat de ces dernières. On croyait y trouver un progrès pour la couleur. « Jamais, je crois, lisait-on dans le *Journal de Paris*[1], l'exposition publique n'avait été éclairée d'une lumière aussi éclatante, et jamais non plus l'École française n'avait monté si vivement le ton de son coloris. »

Cependant, la critique orthodoxe sentait confusément l'École en danger et s'attaquait avec sévérité à ceux qu'on en rendait partiellement responsables. Jamais Prudhon n'avait été plus maltraité ; Ingres soulevait un véritable orage. Granet, il est vrai, triomphait sur toute la ligne, et Horace Vernet se voyait classé parmi « les premiers artistes de nos jours » ; mais Ary Scheffer, auteur d'une toile « monotone et noire », était renvoyé « aux leçons de Rubens et de Raphaël ».

1. 26 août 1819.



Le Joueur de cornemuse (1821).
Lithographie.

Tout d'ailleurs s'effaçait devant les discussions véhémentes que provoquait *le Radeau de la Méduse*.

Il faut le proclamer : le succès de Géricault n'était pas uniquement dû à son mérite artistique. S'il avait escompté un scandale politique, il n'avait que trop bien calculé. Tout d'abord, l'administration avait refusé de laisser imprimer sur le livret le nom de *la Méduse* et avait substitué au vrai titre la rubrique anodine : *une Scène de naufrage*. Le public rétablit aisément le nom véritable, et les passions politiques se donnèrent cours. Les uns félicitaient Géricault d'avoir fait acte de courageux citoyen, d'autres le blâmaient avec véhémence du choix de son sujet.

Géricault réussit donc, comme il l'avait espéré, à attirer l'attention sur lui, mais il fut puni de n'avoir pas désiré le succès par l'autorité seule de son talent. Les haines qu'il avait réveillées nuisirent à l'appréciation sereine de son travail. Il fut un peu sa propre dupe. On manifesta sur son nom. Les attaques de la *Gazette de France* visaient moins le peintre que l'adversaire politique. Géricault s'en plaignit : « Cette année, écrivait-il, nos gazetiers sont arrivés au comble du ridicule. Chaque tableau est jugé d'abord selon « l'esprit » dans lequel il a été composé. Ainsi, vous entendez un article libéral vanter dans tel ouvrage un pinceau vraiment patriotique, une touche nationale. Le même ouvrage, jugé par l'ultra, ne sera plus qu'une composition révolutionnaire où règne une teinte générale de sédition. Les têtes des personnages

auront toutes une expression de haine pour le gouvernement paternel. Enfin, j'ai été accusé par un certain *Drapeau blanc* d'avoir calomnié, par une tête d'expression, tout le ministère de la Marine. »

Géricault était-il fondé à se plaindre ? Il semble bien qu'il récoltait ce qu'il avait semé.

Parmi tant de commentaires ardents, l'opinion ne fut point, à l'égard du tableau même, aussi divisée qu'on serait tenté de le croire. Les adhésions sans réserves et les complets éreintements furent rares. O'Mahony fut à peu près le seul à louer de tous points un tableau « exécuté avec une surabondance de verve, une vérité de dessin, une énergie de touche, une hardiesse de pinceau et de couleur qui en centuple les épouvantables effets[1] » et à s'écrier : « Quel spectacle hideux, mais quel beau tableau ! » La *Gazette*[2], de son côté, qui déclarait le tableau « d'un effet très heurté, d'un coloris mort, d'un dessin qui est peut-être un peu loin de notre école », Gault de Saint-Germain[3], pour qui cette œuvre « sans coloris, sans caractère, sans expression », semblait « n'être remarquable que parce qu'elle fixait l'attention », montraient une exceptionnelle sévérité.

D'une manière générale, on ne se déroba point à l'expression d'horreur que dégageait cette composition tragique, et l'on reconnut la verve et la chaleur

1. *Le Correspondant*, 1819, p. 190.
2. 27 et 31 août 1819.
3. *Choix de productions*, 1819.

d'imagination comme les premiers mérites de Géricault. Dans son dessin « vrai, hardi et vigoureux », on aperçut « de l'incorrection, de l'exagération et tout à la fois de la sécheresse[1] ». La couleur fut presque unanimement trouvée vicieuse, monotone et uniforme[2]. On devina pourtant en Géricault un coloriste par tempérament[3] et on l'accusa seulement d'avoir mal calculé l'effet.

Personne ne considéra *la Méduse* comme le manifeste d'une esthétique nouvelle. Ce qui était nouveauté passa pour incorrection et négligence. On vit en Géricault un écolier qui, impatient de se faire connaître, s'était hasardé à improviser un tableau et l'avait exécuté avec hâte et sans soin. Comme à un écolier, on lui prodigua les conseils. « A la vive imagination qui avait enfanté une composition si énergique, il fallait le secours de l'étude et l'aide du temps. » « Nous ne doutons pas, disait Kératry, que, mieux appliqué, le talent de M. Géricault n'honore un jour l'École française » ; et, pour ramener l'artiste dans une meilleure voie, Jal lui adressait cette apostrophe dont nul alors ne sentit le ridicule : « Courage, M. Géricault, tâchez de modérer un enthousiasme qui pourrait vous entraîner trop loin ; coloriste par sentiment, apprenez à le

1. Emeric Duval, *Moniteur*, 12 octobre 1819.
2. *Lettres à David sur le Salon de 1819*, p. 51. Kératry, *Annuaire*, 1819, p. 28.
3. Jal, *l'Ombre de Diderot au Salon de 1819*, chap. V.

devenir par pratique; dessinateur encore imparfait, étudiez l'art des David et des Girodet ».

Malgré tout le tapage, nul, en somme, ne comprit la gravité du fait artistique qui venait de s'accomplir; nul, ce qui est plus surprenant, ne se rappela que Géricault avait déjà, par deux fois, donné des preuves d'indépendance et de talent.

Géricault fut très sensible à cette inintelligence de la critique; il essayait de se cuirasser contre elle : « Je suis plus flatté, écrivait-il à M. de Musigny, de vos quatre lignes et du gracieux présage que vous aviez formé de mon succès que de tous ces articles où l'on voit dispenser avec tant de « sagacité » les injures comme les éloges. L'artiste fait ici le métier d'histrion et doit s'exercer à une indifférence complète pour tout ce qui émane des journaux et des publicistes. L'amant passionné de la vraie gloire doit la respecter sincèrement dans le beau et le sublime et rester sourd au bruit que font les vendeurs de vaine fumée ».

Il se montrait aussi touché d'un propos que l'on faisait circuler et qu'on attribuait à Guérin ou à Gros : « Il faudrait lui tirer quelques palettes de sang ».

Une dernière mortification lui était réservée, qu'il eût pu d'ailleurs prévoir. Le gouvernement n'acheta pas son tableau ; il lui était difficile de le faire, mais l'artiste, qui n'avait pas lieu de s'en étonner, en fut néanmoins fâché. Pourtant, l'administration ne lui

tenait pas rigueur[1]; le directeur des musées, le comte de Forbin, lui faisait obtenir la commande, au prix de six mille francs, d'un *Sacré-Cœur* destiné à une chapelle de Nantes. « Je me félicite, lui écrivait-il, d'avoir pu contribuer à vous obtenir une distinction aussi flatteuse, et je ne doute pas que vous vous attachiez à la mériter par de nouveaux efforts dont je trouve la garantie dans les preuves de talent que vous avez données à l'Exposition de cette année. Le succès qui vous attend me fournira, j'espère, l'occasion de vous signaler encore à la bienveillance du roi et de vous faire obtenir de nouvelles marques de munificence. » Ce témoignage de sympathie n'était pas simplement destiné à désarmer chez un peintre de talent un ennemi dangereux du pouvoir. Les bons offices du comte de Forbin étaient sincères et c'est en grande partie à ses instances réitérées, à son obstination, que *le Radeau de la Méduse* dut d'être enfin, après la mort de Géricault, acheté par l'État, pour trouver la place véritable qui lui était due, au musée du Louvre[2].

1. Il eut une médaille d'or. « Le baron Gérard, dit Gigoux (*Causeries*, p. 140), m'a raconté l'anecdote que voici sur le roi Louis XVIII. C'était à la distribution des prix du Salon. Géricault avait exposé sa *Méduse*, et le roi lui dit, en lui remettant sa médaille : « Monsieur Géricault, vous venez de faire » un naufrage qui n'en est pas un pour vous. »

2. Le récit de ces négociations dans Clément, *op. cit.*, p. 176-181.



# CHAPITRE V

## GÉRICAULT EN ANGLETERRE

Géricault s'installe à Londres. — La peinture anglaise en 1820. — Impressions de Géricault. — Géricault et Charlet. — Lithographies. — *Le Derby d'Epsom.*

APPLAUDI ou contesté, Géricault, après la *Méduse,* s'était fait sa place ; il n'avait plus besoin de forcer le ton pour être entendu, il était sûr d'être désormais écouté. Nous qui savons combien sa destinée devait être brève, nous voudrions qu'il eût employé à un travail intense les quatre années que la mort, jalouse, allait encore lui accorder et qu'il se fût hâté de dire à ses contemporains et à la postérité les poèmes qu'il était capable de chanter.

Mais quoi ! il était jeune et robuste, riche, libre de son temps, d'un caractère d'ailleurs impressionnable, mobile, excessif. Au lieu de retourner à son atelier, il s'en alla séjourner trois ans en Angleterre, dans un autre milieu, sous des influences nouvelles, et nous nous féliciterions peut-être de cette fugue,

s'il avait eu le loisir de nous prouver, par de décisifs chefs-d'œuvre, le bénéfice qu'il en avait su tirer.

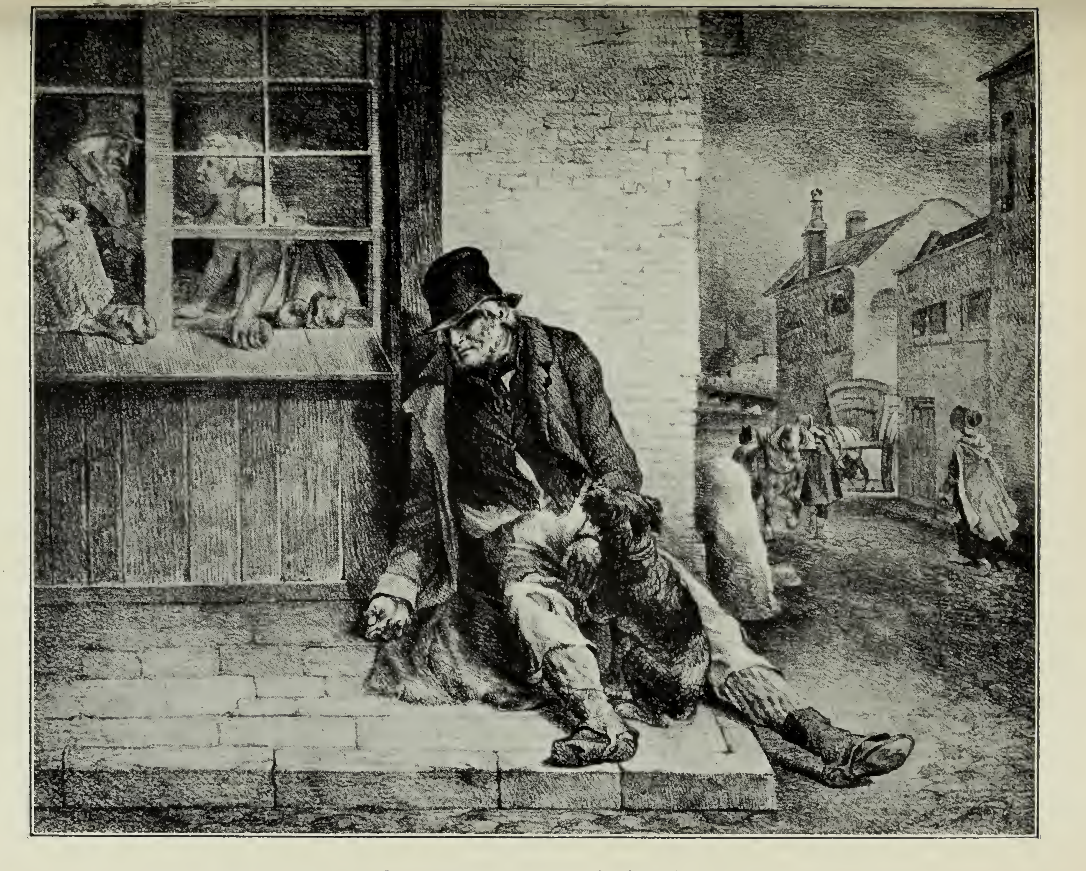
L'Angleterre artistique était alors presque absolument inconnue en France. Seules, quelques gravures pouvaient en donner une lointaine idée. L'une d'elles, qui reproduisait *la Mort d'Ugolin* de Reynolds, avait eu un grand succès. On avait accusé Guérin de s'être inspiré de la tête d'Ugolin pour son Marcus Sextus, et Kératry renouvela cette imputation contre Géricault, auquel il reprocha de s'être inspiré à la fois de son maître et de Reynolds, pour la figure du père qui pleure son fils, dans *la Méduse.* En somme, nul ne se doutait de la puissante école qui brillait par delà le détroit. Une émigrée, Mme Vigée-Lebrun, avait visité Londres en 1802, vu Reynolds et examiné ses tableaux, sans en comprendre parfaitement le mérite, trop éloigné des conceptions françaises. « Ils sont, avait-elle noté, d'une excellente couleur qui rappelle celle de Titien, mais, en général, sont peu terminés, à l'exception des têtes. »

C'était une terre inconnue que Géricault allait explorer, et lui-même ne soupçonnait pas les richesses qu'il y pourrait découvrir. Le hasard seul l'y conduisit. Un industriel avait promené à travers l'Angleterre les toiles de Lethière en une exhibition payante qui avait fort bien réussi. Géricault, mécontent de l'accueil fait à son œuvre en France, s'aboucha avec le manager et s'entendit avec lui.

*La Méduse* fut transportée en Angleterre, où elle circula plusieurs mois ; on payait un shilling pour la voir et le public afflua, puisque Géricault retira de cette entreprise 17.000 francs. Telles sont les circonstances qui lui inspirèrent l'idée de visiter Londres. Charlet se joignit à lui, ainsi qu'un troisième compagnon, Brunet, et ils quittèrent la France au début de 1820.

En 1820, Reynolds et Gainsborough étaient depuis longtemps entrés dans la gloire, et la plupart de leurs disciples directs avaient eux-mêmes disparu. L'art prestigieux qu'ils avaient développé s'éteignait. Lawrence, qui en était alors le plus illustre représentant, s'était cantonné dans le portrait. Avec lui, la libre inspiration de Reynolds s'était amoindrie et transformée en habileté trop sûre de ses recettes. L'âge héroïque était terminé et les artistes anglais du début du siècle portaient leurs visées moins haut pour un public moins sensible aux beautés purement techniques.

Tandis que Turner s'isolait dans son rêve et poursuivait pour son plaisir personnel la série de ses géniales visions, l'Angleterre artistique prit une orientation nouvelle. Des artistes érudits, Eastlake ou Stothard, essayèrent en vain d'implanter l'art académique et le goût de la grande peinture. La rupture avec la tradition de Reynolds se fit avec le concours des petits maîtres hollandais, et Constable la prépara par son influence personnelle. Il avait



Le Mendiant (1821).

Lithographie.

enlevé au paysage quelque chose de ce caractère souple et large que ses prédécesseurs, à l'exemple de Rubens, lui avaient donné, multipliant avec une conscience inquiète les annotations, scrutant la nature avec une persistance minutieuse, jaloux de fixer mille impressions fugitives. Il apprit ainsi aux artistes une vision plus étroite.

Bientôt l'Angleterre s'enthousiasma pour de petits maîtres, dont la pensée ténue s'exprimait sous une forme élégante et aisée. Calcott s'inspira de Cuyp et imita ses modèles de si près, qu'on ne sait de certains de ses tableaux si ce sont des pastiches ou des copies. Ward, en 1820, peignait sous les conseils de West, *le Taureau d'Alderney,* pour rivaliser avec *le Taureau* de Paulus Potter. Sans pousser l'imitation aussi loin, Wilkie ou Mulready tenaient de la Hollande la vivacité et la légèreté de leurs pinceaux. Les petites toiles de Wilkie, d'un dessin serré sans sécheresse, d'une tonalité claire, parfois un peu décolorée et grise, sans trace de cette prétention à l'esprit si fatigante dans la peinture anglaise, étaient de véritables chefs-d'œuvre, dignes d'un neveu d'Ostade ou de Terburg. Il avait remporté de grands succès avec *la Fête de village, le Musicien aveugle, les Politiciens de village.* En 1819, Leslie débutait avec une semblable aisance et se consacrait à une série de sujets chers au public anglais, je veux dire à l'illustration des chefs-d'œuvre littéraires, *Tristram Shandy, Don Quichotte.* Enfin, au moment même où Géricault

arrivait à Londres, Landseer qui, dès 1817, avait exposé, âgé de quinze ans à peine, s'imposait à ses compatriotes par un sensationnel envoi à la British Institution.

Géricault se montra d'abord peu sensible à l'art anglais et cela n'a pas lieu de nous surprendre : il n'étaitpas préparé à le goûter et d'autres, qui vinrent après lui, éprouvèrent des difficultés semblables. « J'ai vu, écrivait-il à Dorcy, quelques tableaux exposés qui ne peuvent que donner de la confiance. L'École anglaise ne se distingue véritablement que par des sujets de paysages, de marine et de genre ».

Bientôt, il change d'avis, reconnaît le mérite des Anglais et conçoit même l'influence heureuse qu'ils pourront avoir sur le goût français. Il écrit alors à Horace Vernet ces lignes remarquables : « Je disais l'autre jour à mon père qu'il ne manquait qu'une chose à votre talent, c'était d'être trempé à l'École anglaise, et je vous le répète, parce que je sais que vous avez estimé le peu que vous avez vu d'eux ». Conseil excellent, qui met le doigt sur les défauts les plus saillants du talent de Vernet, la sécheresse extrême, le dessin étriqué, la couleur noirâtre ; conseil dont celui-ci était bien incapable de profiter.

« L'Exposition qui vient de s'ouvrir, continue Géricault, m'a plus confirmé encore qu'ici seulement on connaît ou on sent la couleur et l'effet. Vous ne pouvez pas vous faire une idée des beaux portraits

de cette année et d'un grand nombre de paysages et de tableaux de genre ; des animaux peints par Ward et par Landseer, âgé de dix-huit ans ; les maîtres n'ont rien produit de mieux en ce genre...

» Je faisais à l'Exposition le vœu de voir placé dans notre musée une quantité de tableaux que j'avais sous les yeux. Je désirais cela comme une leçon qui serait plus utile que de penser longtemps. Que je voudrais pouvoir montrer aux plus habiles mêmes plusieurs portraits qui ressemblent tous à la nature, dont les poses faciles ne laissent rien à désirer et dont on peut vraiment dire qu'il ne leur manque que la parole ! Combien aussi seraient utiles à voir les expressions touchantes de Wilkie : dans un petit tableau et du sujet le plus simple, il a su tirer un parti admirable. La scène se passe aux Invalides ; il suppose qu'à la nouvelle d'une victoire, ces vétérans se réunissent pour relire le bulletin et s'en réjouir. Il a varié tous ses caractères avec bien du sentiment ! Je ne vous parlerai que d'une seule figure qui m'a paru la plus parfaite et dont la pose et l'expression arrachent les larmes, quelque bon que l'on tienne. C'est une femme d'un soldat qui, tout occupée de son mari, parcourt d'un œil inquiet et hagard la liste des morts... Votre imagination vous dira tout ce que son visage décomposé exprime. Il n'y a ni crêpes ni deuil, le vin au contraire coule à toutes les tables, et le ciel n'est point sillonné d'éclairs d'un présage funeste. Il arrive cependant au dernier pathétique,

comme la nature elle-même. Je ne crains pas que vous me taxiez d'anglomanie. Vous savez comme moi ce que nous avons de bon et ce qui nous manque. »

Ainsi, Géricault s'enthousiasmait pour la peinture anglaise et, parmi des complaisances sentimentales, il en déterminait la supériorité essentielle, le sens raffiné de la couleur. Mais, en même temps, il trouvait dans ce pays d'autres attractions : « Je ne m'amuse pas du tout, déclarait-il à Dorcy, et ma vie est absolument celle que je mène à Paris, travaillant beaucoup dans ma chambre et rôdant ensuite pour me délasser dans les rues, où il y a toujours un mouvement et une société si grande, que je suis sûr que vous n'en sortiriez pas ».

Pour son œil exercé et avide, combien de spectacles dans la vie des Anglais : il jouissait de la place faite aux sports, des derbys d'Epsom, modèle de tous les turfs d'Europe, des bêtes rares obtenues par une sélection continue, mais il ne semble pas qu'il s'attardât à contempler la foule élégante et riche qui se pressait aux courses, et sa sympathie le ramenait vers les spectacles de la vie commune et de la misère.

La misère sévissait dans cette Angleterre victorieuse, mais dont la gloire se payait par des charges excessives et qui domptait par des lois oppressives les révoltes de la faim. Géricault vit les mendiants exténués mourant de privation à la porte des boulangeries, il vit les aveugles qui jouaient de la cornemuse



LE DERBY D'EPSOM (1821).

Musée du Louvre.

dans les faubourgs lépreux, il assista aux exécutions capitales[1]. Il suivit aussi l'animation que développait l'industrie naissante, s'arrêta devant les lourdes voitures chargées de charbon et devant l'entrée animée des entrepôts.

Les chevaux continuaient à former sa préoccupation favorite ; il retrouvait à la promenade, conduits par des jockeys ou par des domestiques écossais, les chevaux de selle ou de course, mais les chevaux de rouliers l'intéressaient autant, sinon plus, que les pur sang. Il examinait les bêtes que conduisaient les maquignons, contemplait en connaisseur les maréchaux ferrants et comparait leur manière d'opérer avec celle de leurs confrères de France ou de Flandre.

La première année de son séjour, Géricault avait vécu avec Charlet. Celui-ci, au dire de Charles Clément, avait sur lui la plus déplorable influence. A Paris, il s'amusait à le conduire dans les guinguettes de la barrière, l'y grisait et s'amusait de ses sottises. A Londres, il est vrai, à en croire un récit du colonel Lacombe, il lui aurait sauvé la vie : « Charlet rentrant à l'hôtel à une heure avancée de la nuit, apprend que Géricault n'est pas sorti de la journée et qu'on a lieu de craindre de sa part quelque sinistre projet. Il va droit à sa chambre, frappe sans obtenir de réponse, frappe de nouveau, et comme on ne répond pas davantage, enfonce la porte. Il était temps ! Un

1. Voir, au musée de Rouen, une saisissante sépia : *le Supplice*.

brasier brûlait encore et Géricault était sans connaissance, étendu sur son lit. Quelques secours le rappellent à la vie. Charlet fait retirer tout le monde, et s'assied près de son ami. « Géricault, lui dit-il, de l'air le plus sérieux, voilà déjà plusieurs fois que tu veux mourir ; si c'est un parti pris, nous ne pouvons l'empêcher. A l'avenir, tu feras donc comme tu voudras, mais au moins laisse-moi te donner un conseil. Je te sais religieux; tu sais bien que, mort, c'est devant Dieu qu'il te faudra paraître et rendre compte; que pourras-tu répondre, malheureux, quand il t'interrogera ?... Tu n'as seulement pas dîné ! » Géricault, éclatant de rire à cette saillie, promit solennellement que cette tentative de suicide serait la dernière. »

L'anecdote est jolie, mais elle est fort suspecte. Géricault, certes, était sujet au découragement, mais, même en Italie où il avait eu des crises violentes de désespoir, il n'avait jamais songé au suicide, et Charlet est le seul qui ait jamais parlé de cette tentative que les amis les plus intimes de l'artiste n'ont pas soupçonnée.

Charlet revint en France au bout de quelques mois. En 1821, Dorcy alla faire une visite à son ami. Celui-ci n'était d'ailleurs pas isolé, et, tombé assez gravement malade, il se félicitait d'avoir trouvé de bons amis pour le soigner et le préserver de l'ennui : « Le sort veut, écrivait-il, que je ne rencontre que des gens meilleurs que moi, et je me fatigue

à chercher ce qui peut me valoir leur amitié. »

Le rêve de Géricault, en arrivant à Londres, avait été, semble-t-il, d'y conquérir gloire et fortune en y faisant de l'art selon son goût pour un public riche et sympathique : « Je travaille, écrivait-il dans une lettre importante à tous égards, et je lithographie à force. Me voilà voué pour quelque temps à ce genre qui, étant tout neuf à Londres, y a une vogue inconcevable. Avec un peu plus de ténacité que je n'en ai, je suis sûr que je pourrais faire une fortune considérable. Je me flatte que ce ne sera pour moi que l'affiche, et que bientôt le goût des vrais amateurs qui auront ainsi appris à me connaître m'emploieront à des travaux plus dignes de moi. Vous appelerez cela de l'ambition. Mais, ma foi, il n'est rien de tel que de battre le fer pendant qu'il est chaud, et puisque je commence à être encouragé, j'envoie au diable tous les *Sacrés-Cœurs* [1]. C'est un métier de gueux à mourir de faim. J'abdique le cothurne et la Sainte Écriture pour me renfermer dans l'écurie, dont je ne sortirai que cousu d'or. »

Il commença l'exécution de ce plan et publia d'admirables lithographies, mais le succès ne répondait pas à son attente ou, peut-être, manqua-t-il de persévérance. Il était, disait-il lui-même, le plus fou de tous les sages, ses désirs étaient toujours insatiables, et, quoi qu'il fît, c'était toujours autre chose qu'il aurait voulu faire. En 1822, il était de retour en France.

1. Le tableau que l'État lui avait commandé.

Quel profit avait-il tiré, au point de vue artistique, de son voyage ? Il nous est fort difficile de le démêler. Il nous reste peu d'œuvres peintes par lui en Angleterre. L'une d'elles, il est vrai, est célèbre, c'est *le Derby d'Epsom.* Mais, si curieuse qu'elle soit, il est difficile de croire qu'elle renferme toute l'expérience acquise par Géricault, qu'elle soit son dernier mot, et qu'il ait séjourné à Rome et peint *la Méduse* pour aboutir à cette formule. Les projets qu'on a retrouvés après sa mort dans ses cartons prouvent jusqu'à l'évidence le contraire.

*Le Derby d'Epsom* n'est pas l'expression de la pensée complète de l'artiste, c'est une note prise en passant, sous une préoccupation momentanée. Il ne faut pas l'étudier d'un autre point de vue. Géricault fixa la course d'Epsom, comme il avait fixé jadis la course des Barberi ; seulement le milieu était différent, et il était trop impressionnable pour réagir tandis qu'il y était plongé. Parmi les peintres des apparences, parmi des coloristes, il fut tenté par le dessein de définir l'instant fugitif et par celui de rendre quelques taches colorées qui l'avaient séduit.

Nous sommes assez mal placés aujourd'hui pour juger sainement son effort ; la photographie instantanée pèse sur nos impressions. Jadis, les critiques admiraient ces chevaux qui volaient à travers l'espace, pressés par leurs jockeys ; ils avaient la sensation d'une vertigineuse rapidité. Aujourd'hui, nous savons comment un cheval court, nos peintres contempo-



Cliché Braun, Clément et C^ie

ÉCURIE DE CINQ CHEVAUX VUS PAR LA CROUPE (1821?)

Musée du Louvre.

rains ont utilisé les documents scientifiques pour tracer des images qui nous ont déroutés d'abord, auxquelles nous sommes accoutumés à présent, et les chevaux de Géricault nous apparaissent faux et figés. Il faudrait pouvoir nous dégager de notre science indiscrète et les considérer avec les yeux novices des amateurs de 1824. Il faut surtout se rappeler qu'ils sont devenus populaires, qu'ils ont été copiés, imités à satiété, et que nous les admirerions encore si nous ne disposions de procédés d'investigation que Géricault ni ses contemporains ne pouvaient soupçonner.

La couleur manifeste un souci d'agrément auquel Géricault n'était pas habitué. Les casaques de satin cerise ou blanc des jockeys ont une réelle qualité, pourtant l'effet général n'est pas heureux, le ciel est plombé et dur, et ce qui choque avant tout, c'est la facture un peu étriquée, si différente de la belle manière ample familière à l'artiste[1]. En ce point, la petite course de la collection Coutant est supérieure, plus large, plus libre, et le progrès dans la vision colorée s'y marque mieux. C'est là, en effet, le point essentiel : au contact de la peinture anglaise, Géricault devenait coloriste. En revanche, il paraissait oublier ses autres vertus, mais ce n'était là qu'une amnésie toute temporaire, au reste partielle. Il y avait, même dans *le Derby d'Epsom,* trace d'efforts

1. Cependant le champ de course et le paysage du fond sont d'un faire sommaire et large.

de simplification. Réduit à un groupe de cavaliers lancés sur une piste nue, sans public, sans fabriques, sans détails anecdotiques, ce tableau était bien l'œuvre d'un abréviateur (Pl. p. 109).

L'éducation de Géricault était désormais complète. A Rome, il avait acquis le sens de l'éternité; en Angleterre, il cultivait celui des apparences rapides. De ces leçons diverses, il lui restait à dégager la synthèse.



# CHAPITRE VI

## LA FIN DE GÉRICAULT

Retour en France. — Spéculations. — Accident de cheval. — Géricault malade. — Conversations et derniers travaux. — Son agonie. — Sa mort.



partir de ce moment, la biographie de Géricault se voile de tristesse. Rentré à Paris, il a retrouvé les séductions d'une existence mondaine à laquelle il ne sait pas résister. Il est élégant, suit de près la mode ; d'ailleurs sa passion pour le cheval s'est encore accrue en Angleterre, et, dans son écurie, il a plusieurs chevaux. Aussi ses revenus lui paraissent-ils insuffisants et le goût de l'argent, auquel il n'a jamais été insensible, devient plus impérieux chez lui. Il faut que cet esprit si impressionnable, qui devine et annonce les instincts esthétiques du XIXe siècle, soit aussi le premier artiste chez lequel se développe la manie de la spéculation.

Associé avec Dorcy, il dépose chez un banquier dix mille francs qui s'évanouissent. Il n'en est pas

découragé et commandite une entreprise de pierres artificielles. Le pis est qu'il ne se contente pas d'engager son argent, il y perd une partie de son temps, visite les carrières, surveille l'entreprise[1].

Derechef nous déplorons de le voir gaspiller son activité et notre pensée se reporte à un Eugène Delacroix si économe de ses minutes, au travail depuis le jour jusqu'à la nuit, accumulant par un labeur incessant un œuvre immense.

Au reste, depuis l'accès de sciatique qu'il a eu à Londres, sa santé n'est pas complètement remise; il se plaint d'une fatigue générale et cette lassitude lui interdit, peut-être, d'entreprendre immédiatement de grands travaux. En attendant, il compose des œuvres rapides comme ce *Four à plâtre,* que lui inspira une visite faite à Montmartre en compagnie de Dedreux-Dorcy. Dans sa brièveté, cette page a une évidente portée. Le caractère intime en a une mélancolie qui tient à l'aspect des lieux et peut-être aussi à une disposition de l'artiste. Cette impression n'est pas de tout point nouvelle et, depuis longtemps, dans ce territoire de Montmartre où il régnait, Georges Michel avait noté de semblables émotions, mais qui se souciait alors de Georges Michel? Il y a d'ailleurs ici une richesse technique dont Georges Michel aurait été bien incapable. Mais enfin, c'est l'ouvrage d'une

1. Au témoignage de Delacroix, Géricault aurait perdu toute sa fortune dans des spéculations malheureuses, pendant sa dernière maladie.

journée, où le pinceau s'amuse avant l'heure de reprendre de plus considérables travaux (Pl. p. 129).

Cette heure ne sonnera plus pour Géricault. Un jour, il venait de visiter son exploitation ; son cheval, arrêté court à la barrière de l'octroi, a fait un écart et l'a projeté sur le sol. Il est tombé sur un tas de pierres, mais il a pu se relever et se plaint seulement d'une légère douleur près de la colonne vertébrale, à la hauteur de la ceinture. Il survient un abcès, mais le médecin le rassure, lui conseille de l'exercice. Alors la fortune semble s'acharner contre lui. Parti pour Fontainebleau en voiture, son cabriolet se brise ; il continue sa route à cheval, se fatigue, aggrave son mal. Quelques jours plus tard, au Champ de Mars, il fait un effort violent pour arrêter sa monture, et son abcès fuse. Alors il se décide à prendre du repos et va loger près de son ami Dorcy. Quelques mois plus tard, il se croit guéri, il rentre à son atelier de la rue des Martyrs. Aussitôt le mal reprend, l'abcès reparaît : c'est fini, il est terrassé.

Jusque-là, il avait continué à travailler, s'adonnant à la lithographie, moins fatigante que la peinture. Les marchands, attentifs naturellement à leurs seuls intérêts, lui demandaient des chevaux, car pour le public simpliste, c'était là qu'était sa spécialité, et lui se pliait à leurs exigences, désolé quand un éditeur ne lui achetait pas tous ses dessins ou affectait, pour les payer moins cher, de les déprécier.

A présent, il n'est plus qu'un pauvre patient, pri-

sonnier dans son lit, subissant opération sur opération, tandis que la tumeur tenace se reforme après chaque intervention et finit par déterminer la carie des os et l'issue fatale. Son mal dure onze mois, de février 1823 au 26 janvier 1824.

Il est là, prisonnier dans sa petite chambre, dont la simplicité nue contraste, comme pour beaucoup de célibataires, avec ses goûts d'élégance et de luxe personnel. Cette chambre, nous la connaissons bien par l'image qu'en a tracée Ary Scheffer, mieux encore par la description de Lehoux. « Elle était, dit ce dernier, très simplement meublée : un petit lit de fer, garni de grands rideaux blancs, où je l'ai vu si longtemps souffrir avec tant de courage et de résignation, une ancienne commode avec un marbre blanc, placée au pied du lit, une petite table, un grand fauteuil jaune et le divan sur lequel on couchait pour le veiller. Les murs étaient couverts d'un papier de tenture gris, qui disparaissait presque complètement sous des gravures et de belles copies, d'après les maîtres de toutes les écoles, qu'il avait faites dans sa jeunesse. Il avait réuni celles qu'il affectionnait le plus : *le Christ au tombeau* et *le Martyre de saint Pierre,* d'après Titien ; une copie d'après Fabricius, représentant un guerrier assis devant une muraille éclairée par un rayon de soleil, d'autres encore d'après M. Gros et quelques études de chevaux... »

C'est dans ce cadre, qu'ornent seulement les témoignages de ses prédilections et de ses espérances

artistiques, que se prolonge sa pénible agonie. Ceux qui l'approchent sont surpris de son énergie morale. Parfois, sans doute, il s'illusionne sur la gravité de son état ; la jeunesse se révolte en lui, il s'imagine qu'il en reviendra ; mais souvent aussi, le doute n'est plus possible, et, malgré la douleur, les accès de découragement sont rares ; jamais il ne s'aigrit.

Ceux qui l'approchent sont touchés de son affabilité, de son aménité, que la souffrance n'atténue pas : « On se ferait difficilement idée, écrit Montfort, d'un caractère plus élevé et plein en même temps d'une simplicité plus grande. Sa bonté, sa bonhomie même envers nous tous [ses élèves], qui étions alors presque encore des enfants, était incomparable... Pour ses amis qui l'ont suivi durant ses jours d'épreuves, il n'en est pas un qui n'ait admiré son courage, sa patience, son égalité d'humeur et son enjouement, lorsque le mal lui laissait quelque repos. »

Les longues heures de méditation pendant les nuits d'insomnie ont muri son caractère et son esprit : il regrette à présent le temps qu'il a gaspillé et se désole de n'avoir pas accompli tout ce qu'il aurait pu faire : « Si j'avais, répète-t-il, seulement fait cinq tableaux ; mais je n'ai rien fait, absolument rien. » Aussi prodigue-t-il à ses amis, à ses élèves, les conseils qui lui ont manqué à lui-même : « Je t'envie tellement, écrit-il à Eugène Isabey, ta faculté de travail, que je puis, sans crainte d'être traité de pédant, t'engager à ne pas perdre un seul des instants

que ta bonne santé te permet de si bien employer. Ta jeunesse aussi se passera, mon jeune ami ». « Il nous donnait, dit Lehoux, sur la manière dont nous devions marcher dans la vie, des conseils que nous écoutions avidement, captivés et comme sous le charme d'une fascination. »

La peinture est le sujet ordinaire de ses conversations ; il y revient sans cesse, séduit ses auditeurs par sa « chaleur communicative », parle avec une éloquence entraînante de quelques-uns de ses contemporains, frappe par la lucidité de ses vues et par ses loyales admirations. D'ailleurs, il continue à travailler dans la mesure où il lui est possible de le faire, et l'une de ses études, conservée au Louvre, montre, par sa puissance et sa vérité extraordinaire, qu'il n'est pas cérébralement atteint. Il copie des lithographies de Charlet et répond à ceux qui s'en étonnent, qu'il faut faire profit du bien partout où on le rencontre. Il témoigne encore de sa compréhensive intelligence en admirant des dessins indiens qu'un de ses amis lui a prêtés, et en les copiant patiemment à l'aquarelle ; ces dessins « représentaient des femmes, dont il admirait beaucoup la délicatesse et le caractère pur, et des chevaux qu'il trouvait pleins de physionomie et de race ».

Mais la déchéance s'accentue : Delacroix, qui lui rend visite dans les derniers jours de décembre, sort de chez lui tout ému : « J'ai été ce soir, écrit-il dans son *Journal,* chez Géricault. Quelle triste soirée ! il



CHEVAUX A LA PROMENADE (1821 ?).

Aquarelle. — Musée du Louvre.

est mourant ; sa maigreur est affreuse : ses cuisses sont grosses comme mes bras ; sa tête est celle d'un vieillard mourant. Je fais des vœux bien sincères pour qu'il vive, mais je n'espère plus. Quel affreux changement ! Je me souviens que je suis revenu tout enthousiasmé de sa peinture : surtout une étude de tête de carabinier. S'en souvenir ; c'est un jalon. Les belles études ! quelle fermeté ! quelle supériorité ! et mourir à côté de tout cela, qu'on a fait dans toute la vigueur et la fougue de la jeunesse, quand on ne peut se retourner sur son lit d'un pouce sans le secours d'autrui ! »

Quelques jours plus tard, tout est fini, et Delacroix, le 27 janvier 1824, dans toute la sensibilité d'un cœur qu'une haute intelligence soutenait, note ainsi ses impressions : « J'ai reçu ce matin à mon atelier la lettre qui m'annonce la mort de mon pauvre Géricault. Je ne peux m'accoutumer à cette idée. Malgré la certitude que chacun devait avoir de le perdre bientôt, il me semblait qu'en écartant cette idée, c'était presque conjurer la mort. Elle n'a pas oublié sa proie, et, demain, la terre cachera le peu qui est resté de lui. Quelle destinée différente semblait promettre tant de force de corps et tant de feu et d'imagination ! Quoiqu'il ne fût pas précisément mon ami, ce malheur me perce le cœur. Pauvre Géricault ! je penserai souvent à toi ! Je me figure que ton âme viendra quelquefois voltiger autour de mon travail. Adieu, pauvre jeune homme ! »

A plus de quatre-vingts ans de distance, le gémissement de Delacroix soulève encore un écho, et l'on ne peut se défendre d'une émotion poignante lorsqu'après avoir essayé de suivre la vie de cet homme si exceptionnellement doué, en qui s'incarna une partie du génie pictural de son siècle, on voit sa destinée interrompue d'une façon si prématurée et cruelle. Le cœur se serre à la pensée de ce cadavre étendu, dont Ary Scheffer a perpétué la vision, et l'on ne revoit pas sans pitié cette tête ravagée, fixée par un moulage, et ce crâne puissant et douloureux qui n'a pas dit tout son secret.

« Au mur de mon premier atelier, écrit M. Jules Breton[1], était soigneusement accroché le masque de ce maître, moulé après sa mort. Cette admirable face émaciée, décharnée par un long martyre, est poignante. Les traits jeunes et affaissés sur le squelette qui fait partout saillie, ce noble front, ce nez déprimé et comme aiguisé, cette bouche inerte d'où s'est exhalé un si beau souffle, nous pénétraient d'une pieuse vénération, et surtout cet œil enchâssé comme celui des Arabes, cet œil qu'on se figure si animé jadis par l'ardeur de l'artiste enthousiaste et l'intrépidité du hardi cavalier, cet œil éteint sous la pénombre de l'orbite cave, comme voilé par la tristesse d'un fatalisme résigné. »

1. *Nos peintres du siècle*, p. 18.



# CHAPITRE VII

## L'ESTHÉTIQUE DE GÉRICAULT

Part d'hypothèse. — Exaltation de l'originalité. — Idées de Géricault sur les écoles et le rôle du gouvernement. — La sympathie. — Originalité technique. — Respect du modèle. — Dessin. — Couleur. — Composition. — Originalité de la conception. — La réalité et l'actualité. — La *vis comica*. — Lien avec l'École.

Après avoir suivi Géricault pas à pas jusqu'à sa mort, lorsque l'on s'arrête pour jeter un coup d'œil en arrière et pour essayer de rassembler en un faisceau unique les traits de son génie, on ne peut se défendre d'un peu d'incertitude.

Il est mort très jeune et n'a certainement pas exprimé tout ce qu'il avait à dire. Chenavard prétendait, il est vrai, que sa gloire avait été servie par sa fin prématurée, que c'était un jeune homme brillant et rien de plus, qu'il était vidé et n'aurait pu que décliner ; mais Chenavard était un esprit paradoxal et chagrin, et les projets dont Géricault entretenait ses amis jusqu'à la veille de sa mort nous

font concevoir une toute autre opinion. Il méditait trois ou quatre tableaux ; il les voyait par avance et avait commencé à en étudier la composition. Son esprit, exalté par la souffrance, apparaissait riche et puissant. Ce qu'il a fait eût été, sans doute, peu de chose au prix de ce qu'il voulait faire.

De l'édifice qu'il eût construit et qu'il était capable d'achever, il ne nous demeure que quelques assises. C'est sur des fragments qu'il nous réduit à le juger. Et l'interprétation de ces fragments est malaisée. S'ils s'enchaînaient entre eux suivant un ordre interne, s'ils formaient une suite interrompue mais cohérente, un examen un peu attentif en dégagerait sans effort l'intime signification ; la doctrine surgirait complète, étayée sur des inductions indiscutables. Par malheur, il n'en est rien. Géricault n'évoluait pas par une progression constante : très sensible aux impressions extérieures, il les subissait avec une intensité telle qu'elles masquaient parfois le développement de sa personnalité. Plusieurs fois, il a oscillé. Rome, Londres, lui ont fait éprouver de violentes commotions. De là des écarts déconcertants. *Le Cuirassé blessé, la Course de chevaux libres, le Radeau de la Méduse, le Derby d'Epsom,* ne sont pas les produits d'un même art ; ils ne sont pas non plus, avec évidence, les manifestes d'une formule qui se développe. *Le Derby d'Epsom* contredit *le Radeau* et nie *la Course de chevaux libres*.

Dans cet embarras, Géricault lui-même viendra-

t-il nous éclairer ? Consultons les quelques pages manuscrites qu'il a laissées, ses lettres, les conversations que ses disciples ont pieusement notées. Directs ou indirects, l'ensemble de ces témoignages se réduit à trop peu de lignes. L'intérêt en est grand ; ils nous éclairent sur plusieurs points de détail ; ils sont peu explicites sur l'essentiel. Géricault avait eu, un instant, la velléité d'exposer au public ses idées. Il avait commencé la rédaction d'un manifeste et cela seul est important comme témoignage du sentiment qu'il avait d'apporter de décisives nouveautés. Mais il la laissa interrompue, peut-être parce que le temps lui manqua, peut-être aussi parce qu'il s'aperçut qu'il avait de la peine à exprimer ce qu'il sentait, et encore parce que ses idées lui apparurent moins nettes quand il essaya de les énoncer. Il n'était pas né pour écrire.

Son manifeste commençait par des tirades gauches et emphatiques, un peu creuses, surtout très vagues ; il se poursuivait par des vues fort contestables et évidemment confuses sur l'influence des milieux qu'il niait avec légèreté et se terminait par un morceau beaucoup plus ferme sur les écoles et sur le rôle du gouvernement, morceau que nous analyserons à son heure. Après avoir ainsi déblayé le terrain, le manifeste s'arrête court et reste muet sur les idées et les procédés préconisés par l'artiste.

Les contemporains ne peuvent suppléer à ce silence. Les plus rapprochés de Géricault l'ont jugé

et l'ont compris avec leurs passions. Mêlés à une évolution dont nous avons essayé de marquer l'extrême rapidité, ceux-là même qui l'ont salué comme un guide l'ont aperçu à travers le mirage d'une exaltation qu'il n'avait pas connue.

Ainsi privés de tout appui solide, il ne nous est pas possible de définir en termes incontestables l'art de Géricault, et toute tentative pour le faire garde, par certains côtés, un caractère hypothétique.

Géricault ne peut être envisagé uniquement en lui-même. Pour grand artiste qu'il ait été, nous l'isolons difficilement du milieu dans lequel il a vécu et contre lequel il a réagi ; nous ne séparons pas ses productions du retentissement qu'elles ont eu ou qu'elles auraient pu avoir. Mais il n'a pas, d'autre part, été un chef d'école : il n'a pas enseigné de doctrine et il serait illusoire de dégager de son œuvre les éléments d'une pédagogie méthodique. En définitive, il nous retient et nous attire, parce que nous avons le sentiment qu'il apportait avec lui des vérités et des affirmations nouvelles, qui se seraient peu à peu précisées et accentuées, s'il avait vécu, et par lesquelles il aurait agi. Ce sont ces vérités et ces affirmations voilées par la mort que nous allons essayer de mettre en relief et, avant de souligner la souplesse complexe de son génie, nous nous efforcerons de rassembler la poignée d'idées qui constituent l'essentiel de sa figure et qui, si les destins

l'avaient permis, auraient fait de lui, dans toute la force de ce terme, un chef.

Avant tout, Géricault a proclamé l'idée libératrice qui devait émanciper l'art discipliné par David : il a nié l'École et exalté l'originalité. Rappelons-nous l'influence dominatrice exercée par l'École sur les peintres et sur l'opinion publique, ce préjugé universellement répandu que l'on était en possession des règles véritables de l'art, et qu'il y avait péril à s'écarter de la direction imprimée par David et ses grands élèves. Aux yeux des artistes, comme aux yeux de tous les amis des arts, le devoir le plus impérieux d'un peintre était de se conformer aux règles; transgresser les règles était la moins pardonnable des erreurs. La recherche de l'originalité avait cessé d'être un mérite pour constituer un péril. La plus légère velléité d'indépendance provoquait de la critique des objurgations et des avertissements sinistres : Prenez garde à la décadence, au faux goût, à la barbarie ! Les plus rétifs ne parvenaient pas à se dérober : tel, comme Taillasson, écrivait des épigrammes contre l'École, qui en observait scrupuleusement les préceptes quand il avait la palette à la main; tel, comme Guizot, attaquait les vices de l'art officiel, qui jugeait les artistes à la lumière de ses théories.

Géricault proclame le mérite absolu de l'originalité. Ce qui fait la gloire d'une nation, ce n'est pas, à ses yeux, la pléthore des talents médiocres ou corrects, c'est la valeur de quelques hommes de génie

novateurs et audacieux. Ces hommes-là ne sont pas produits par les écoles, et, prenant précisément pour exemple le maître dont l'autorité pourrait lui être opposée : « David, dit-il non sans finesse, le premier de nos artistes, le régénérateur de l'École, n'a dû qu'à son génie les succès qui lui ont attiré l'attention du monde entier. Il n'a rien emprunté aux écoles qui, au contraire, auraient pu lui être funestes, si de bonne heure son goût ne l'avait arraché à leur influence ».

Géricault s'attaque, non seulement à la doctrine régnante, mais à toute esthétique qui tendrait à devenir officielle; il ne combat pas l'École du jour, mais l'idée même d'École. A ses yeux, la réunion des élèves pour un enseignement commun, les concours, les médailles, les prix de Rome[1], provoquent par milliers l'éclosion de talents médiocres, et ne peuvent s'enorgueillir, par contre, d'avoir formé les artistes les plus distingués. Les encouragements officiels, mal conçus, attirent une foule de jeunes gens

1. Dans une lettre écrite en Italie, le 23 novembre 1816, Géricault faisait le procès des pensionnaires de la villa Médicis : « Ils s'accoutument, écrivait-il, à vivre de l'argent du gouvernement et passent, dans le repos et la sécurité, les plus belles années de leur vie. Ils sortent de là ayant perdu l'énergie et ne sachant plus faire d'efforts.... Les vrais encouragements qui conviendraient à tous ces jeunes gens habiles seraient des tableaux à faire pour leur pays, des fresques, des monuments à orner, des couronnes et des récompenses pécuniaires, mais non pas une cuisine bourgeoise pendant cinq années, qui engraisse leur corps et anéantit leur âme. »



Cliché Braun, Clément et Cie.

LE FOUR A PLATRE (1822-1823?).

Musée du Louvre.

« que l'amour seul n'eût point fait peintres et qui eussent pu s'honorer infiniment dans d'autres professions ». Que s'il s'en trouve parmi eux de mieux doués, les leçons qu'ils reçoivent leur sont détestables.

Un jour, Géricault, voyant un enfant faire un croquis sur un mur, fut étonné de la hardiesse du dessin : « Quel dommage, dit-il, l'École gâtera tout cela ». « Je suppose, écrivait-il, que tous les jeunes gens admis dans les Écoles fussent doués de toutes les qualités qui doivent former les peintres; n'est-il pas dangereux de les voir étudier ensemble pendant des années sous la même influence, copiant les mêmes modèles et suivant, en quelque sorte, la même route ? Comment espérer, après cela, qu'ils puissent encore conserver de l'originalité ? N'ont-ils pas fait malgré eux un échange des qualités particulières qu'ils doivent avoir, et fondu en quelque sorte en un seul et même sentiment les diverses manières propres à chacun de concevoir les beautés de la nature ? Les nuances qui peuvent encore survivre à cette espèce de confusion sont imperceptibles ; aussi est-ce avec un vrai dégoût que l'on voit chaque année dix ou douze compositions d'une exécution à peu près semblable, peintes d'un bout à l'autre avec une perfection désespérante, et n'offrant rien d'original. Ayant fait depuis longtemps abstraction de ses propres sensations, aucun des concurrents n'a pu conserver sa physionomie. Un même goût de dessin, une même

couleur, des ajustements dans le même système et jusqu'aux gestes et aux expressions de tête, tout semble, dans ces tristes résultats de notre École, sorti d'une même source, inspiré par une seule âme, si toutefois on admet que l'âme puisse encore, au milieu de cette dépravation, conserver quelques-unes de ses facultés et présider en rien à de semblables travaux. »

Ces réflexions se légitimaient, aux yeux de Géricault, par le spectacle de l'art contemporain. Il était facile de le voir : la vigoureuse révolte de David contre l'art du XVIII^e siècle avait provoqué une période de fièvre; quelques artistes avaient alors surgi, remarquables eux-aussi, moins brillants cependant que David lui-même. Ils s'étaient associés pour le triomphe d'une esthétique. Mais cette pléiade avait beau travailler avec zèle à la diffusion de ses doctrines, elle ne suscitait, dans les jeunes générations, que la médiocrité. Les expositions nombreuses, trop nombreuses selon Géricault, étaient de plus en plus abondantes. Mais, tandis que les toiles s'y multipliaient, l'intérêt en était, chaque année, plus restreint. Tant de soins demeuraient infructueux, et ce n'était pas être grand prophète que d'annoncer, dans une décadence si marquée, la mort prochaine de l'École.

A ce mal, quels remèdes ? Géricault croyait tout d'abord qu'il appartenait au gouvernement de réagir par une application plus judicieuse de sa sollicitude, et il proposait à ce sujet des vues dont quelques-

unes sont empreintes d'une exagération qui porte sa date, mais dont une partie, tout au moins, mériterait, encore aujourd'hui, d'être méditée.

Il voulait que le gouvernement fermât les écoles, cessât de distribuer au jeunes gens des encouragements et des récompenses : la carrière des arts en deviendrait moins aisée, les fausses vocations cesseraient de se produire ; le nombre des artistes inférieurs en serait moins considérable; seul, le génie n'en souffrirait pas. En effet, affirmait Géricault, « l'homme vraiment appelé ne redoute point les obstacles, parce qu'il sent pouvoir les surmonter ; ils sont souvent même pour lui un véhicule de plus ; la fièvre qu'ils parviennent à exciter dans son âme n'est point perdue ; elle devient souvent même la cause des plus étonnantes productions. Si les obstacles et les difficultés rebutent un homme médiocre, ils sont au contraire nécessaires au génie et comme son aliment ; ils le murissent et l'exaltent ; il serait resté froid dans une route facile. Tout ce qui s'oppose à la marche dominante du génie l'irrite et lui procure cette fièvre d'exaltation qui renverse tout et produit les chefs-d'œuvre. Voilà les hommes qu'il est glorieux à une nation d'avoir produits, et ni les événements, ni la pauvreté, ni les persécutions ne ralentiront son essor. C'est le feu d'un volcan qui doit absolument se faire jour, parce qu'il est dans son organisation une nécessité absolue de briller, d'éclairer, d'étonner le monde ».

Cette théorie romantique, facile à un artiste à qui la fortune avait si largement souri, ne laisse pas que d'être fort contestable, mais Géricault ajoutait : « C'est vers ces hommes-là que toute la sollicitude d'un gouvernement éclairé doit se porter ; c'est en les encourageant, en les appréciant, en employant leurs facultés, que l'on peut assurer la gloire de la nation ; ce sont eux qui feront revivre le siècle qui aura su les découvrir et les mettre en place », et, sans être exclusif comme lui, sans désirer la fermeture des écoles, on est en droit de penser que, bien souvent, au cours du XIXe siècle, des encouragements prodigués à des artistes médiocres, soutenus par l'État dans leur maturité pour cette raison surtout qu'ils l'avaient été dans leur jeunesse, auraient été mieux employés au profit des génies novateurs presque toujours tenus à l'écart comme suspects et révolutionnaires.

Malgré l'intérêt qu'offrent ces vues, nous n'oublions pas que Géricault n'était en posture ni de les faire triompher, ni même de les faire valoir, et il aurait apporté peu de ressources aux artistes s'il ne leur avait présenté que ce moyen de développer leur originalité.

Fort heureusement, il leur offrait un remède plus immédiat pour se libérer du joug de l'École. A une jeunesse hypnotisée par l'admiration exclusive de ses maîtres, il proposait, comme voie d'émancipation, non l'irrespect et le sarcasme, mais bien, au contraire,

l'admiration féconde, universelle, de toutes les formules d'art. Il restaurait la sympathie.

Il serait, sans doute, injuste et inexact de dire que David et ses émules n'avaient eu d'admiration que pour leurs propres œuvres et pour les antiques. Des preuves pourraient être produites qu'ils n'étaient ni fermés, ni insensibles, et qu'ils étaient capables, à l'occasion, de s'incliner devant les mérites les plus étrangers aux vertus qu'ils préconisaient. On a pu recueillir, dans la bouche de David même, l'éloge de Rubens ou des petits maîtres hollandais. Mais ces hommages n'altéraient pas son orthodoxie. Il restait entendu que ces maîtres, d'ailleurs admirables, eussent été d'un exemple dangereux, et leur génie n'était reconnu qu'autant qu'il n'était pas contagieux. Semblables à ces dévots qui ont l'esprit assez large pour ne pas condamner en bloc les hétérodoxes, mais qui demeurent persuadés néanmoins qu'ils ne sauraient les écouter sans danger, les davidiens accordaient leurs hommages, mais réservaient expressément leur adhésion.

Géricault ignore ces réserves ; il ne cherche pas à se défendre. Dans tout ce qu'il admire, — et il admire tout, — il découvre quelque enseignement. « Chaque école, s'écrie-t-il naïvement, a son caractère ; si l'on pouvait parvenir à la réunion de toutes les qualités, n'aurait-on pas atteint la perfection ? » Doctrine détestable, dira-t-on, doctrine de l'éclectisme, ruine véritable de tout talent original et sincère. Sans

doute, si l'on s'en tient au sens littéral, mais Géricault n'a pas l'humeur d'un Carrache, il ne songe pas à extraire de l'étude des maîtres une formule composite et orthodoxe de la beauté. Il veut, à leur contact, se donner des excitations perpétuelles ; par eux, il veut développer en son esprit une compréhension entièrement libre et, pour lui emprunter une image qu'il employait quand il exposait ses idées à ses amis, « en les étudiant, composer son miel à lui ».

Ceux qui l'entourent, l'entendent tour à tour célébrer en termes enthousiastes les Italiens et les Flamands, les anciens et les modernes. « Porté vers l'école italienne plus que vers toute autre, il professait, raconte Montfort, un grand enthousiasme pour Rubens et pour Rembrandt et ne parlait qu'avec amour des tableaux de genre hollandais et flamands. Malgré cela, lorsqu'il passait de ces grands génies aux hommes de son temps, il trouvait aussitôt des paroles pleines de chaleur et leur donnait les éloges les plus sincères. » Qu'il parlât avec une éloquence entraînante de Gros, qu'il dépeignît avec passion *la Peste de Jaffa, la Bataille d'Aboukir* ou *Wagram,* nous n'en sommes pas surpris ; mais il parlait avec chaleur aussi de David, affirmait que la moitié du *Sacre* était magnifique, que c'était « aussi beau que Rubens » ; il couvrait d'éloges *la Révolte du Caire,* de Girodet, pour passer ensuite aux louanges de Prudhon. Perspicace, au reste, il ne s'inclinait pas

seulement devant les maîtres classés et, sur son lit de mort, examinant un dessin fait à la mine de plomb par Ingres, par Ingres alors honni et bafoué, il le jugeait d'un mot destiné à devenir banal, mais à cette date bien neuf et hardi : « C'est, disait-il, comme Raphaël [1] ».

Quel esprit, sinon lui, eût été à ce moment assez hardi pour associer, comme il le faisait, dans un même respect, Raphaël, Rubens et David, et quel ennemi plus dangereux pour l'École que cet adversaire courtois, qui, sans ironie, en reconnaissait le mérite, et, lui refusant seulement le droit d'être exclusive, la dépouillait de son empire pour la confondre parmi les grandes manifestations antiques et modernes du culte de la beauté.

N'eût-il eu aucun talent personnel, n'eût-il pas manié la palette, que Géricault, par cette chaude et communicative sympathie, eût été un agent puissant de révolution artistique. Mais sa pratique ne démentait pas ses paroles et, grand peintre, il creusait un sillon nouveau dont il nous faut, à présent, raviver la trace.

1. D'après Gigoux (*Causeries*, p. 88-89). « M. Ingres n'aimait pas Géricault. Il paraît que celui-ci lui fit une visite, un jour, à Florence, et qu'il admira sans réserve ses dessins d'après nature. M. Ingres était ravi de l'appréciation d'un artiste d'une telle valeur ; mais quand il lui montra ses peintures, Géricault ne dit plus mot. J'ai toujours cru que c'était la cause de l'humeur de M. Ingres contre lui. »

C'est ici que le doute se pose et qu'il est nécessaire, avant d'aller plus loin, de prendre parti. Géricault a paru adopter successivement au moins trois formules principales : à Rome, il a élaboré au contact de l'antiquité un art tout plastique, dont la *Course de chevaux libres* est le manifeste essentiel ; à Paris, il a, dans *le Radeau de la Méduse,* appliqué à la réalité contemporaine un tempérament épique ; à Londres, il a paru rompre avec ce passé et se préoccuper uniquement d'une observation directe et minutieuse. De ces trois systèmes, quel est celui dans lequel il s'était donné le plus complètement, quel est celui qui se serait épanoui dans sa maturité ?

A nos yeux, la période romaine n'est que le prélude de la période parisienne, c'est un stade que Géricault avait dépassé ; au contraire, la période anglaise dans laquelle il semblait oublier le meilleur de son acquis, où il abandonnait ses facultés de généralisation dans la pensée et dans la forme pour des sensations étroites et un faire étriqué et mince, n'eût été qu'une déviation temporaire, et c'est l'art du *Radeau de la Méduse* qui représente le plus complètement ce que Géricault aurait été. Les derniers projets de l'artiste, conçus à la veille de sa mort, montrent qu'il y revenait.

*La Traite des Noirs, l'Ouverture des portes de l'Inquisition en Espagne, la Reddition de Parga,* tels étaient les sujets des œuvres qu'il méditait, et les titres seuls font présumer qu'elles auraient constitué



Le Retour de Russie (vers 1818).
Lithographie.

autant de pendants à *la Méduse*. A défaut de ce témoignage, la supériorité même d'intérêt qu'offre l'esthétique de *la Méduse* sur celle du *Derby d'Epsom*, suffirait à nous déterminer. De l'adoption de ce point de vue qui, nous le reconnaissons, pourraît être contesté, dépendent les réflexions que nous allons proposer à présent.

Chez Géricault, l'originalité est double; elle existe dans le métier et dans la conception; sa technique est personnelle et elle traduit des idées nouvelles. Il faut donc examiner successivement la main qui exécute et le cerveau dont elle traduit les intentions.

Géricault voit dans la nature des formes ou des masses; il est plus sensible à la structure des choses et des êtres qu'aux taches colorées. Il est, avant tout, un dessinateur. Son dessin s'est formé par une élaboration complexe. L'influence de l'École y est très faible et il en a répudié la sécheresse avec le concours de Prudhon, de l'antiquité, sans doute aussi des Italiens.

Avec l'aide de Prudhon, il s'est débarrassé du détail excessif pour dégager les ensembles, masser les lumières et les ombres; il a visé à traduire les formes plutôt qu'à définir des lignes. L'étude de l'antique a mûri chez lui le sens de la généralisation, de la grandeur; il est à présumer aussi qu'il a éprouvé de la sympathie pour certains Bolonais, pour le Dominiquin peut-être, surtout pour le Guerchin,

et qu'ils l'ont encouragé à l'ampleur un peu creuse dont il est légèrement entaché.

Ces conseils demandés à des autorités si diverses, à des maîtres dont le tempérament était quelquefois si éloigné du sien, n'ont servi, en définitive, qu'à alimenter une flamme interne. Son dessin est bien à lui. Il s'appuie sur une étude scientifique de l'anatomie qui soutient toutes les audaces et les justifie. Enfin, si armé qu'il puisse être, Géricault se fie très rarement à son imagination ou à sa mémoire. « Un jour qu'il parlait devant moi, dit Montfort, de faire d'après nature un détail assez insignifiant, je lui demandai si c'était une obligation de tout faire d'après le modèle ; c'est alors qu'il me répondit : « Assurément ; pour moi, je ne ferais pas un torche-pinceau sans nature ». Toute exagération écartée, il est certain que Géricault, même quand il travaillait très vite et paraissait improviser, ne s'est jamais dispensé de consulter les modèles, modèles de profession ou modèles de circonstance.

Son crayon sommaire et précis assure, d'abord, d'un trait accusé, les silhouettes : « Pour moi, dit-il, si je pouvais tracer mon contour avec un fil de fer, je le ferais ». De fait, parfois le crayon s'écrase pour appuyer davantage, et certaines esquisses peintes apparaissent cernées comme des vitraux sertis dans le plomb. Quand il étudie une composition, il se sert de calques successifs, dans lesquels intervient le trait seul, et il n'introduit les modelés, les jeux de lumière

et d'ombre, que lorsque le contour est définitivement arrêté.

Et pourtant, cette ligne, à laquelle il paraît attacher un rôle si important, il ne l'aime pas pour elle-même, il n'en joue pas comme un virtuose et ne s'amuse ni aux ondulations, ni aux arabesques ; elle est, avant tout, pour lui représentative des formes qu'elle enveloppe ; il ne s'en sert que comme d'un moyen abrégé pour les désigner. Dans cette prison sévère, le modelé se souligne avec puissance et simplicité : sur le papier teinté, de larges grumeaux de gouache accentuent le relief ; sur le papier blanc, le crayon ou la plume, par des noirs vigoureux, poussent les clairs et les font saillir. En réalité, il dessine pour ou par les milieux et, s'il n'est pas assuré qu'il ait appris à Delacroix la méthode des *noyaux,* il n'en est pas moins vrai qu'elle est en germe dans sa manière [1].

Ainsi se constitue un dessin un peu massif, un peu lourd, mais en revanche singulièrement sobre et puissant. Les êtres qui surgissent sur le papier ne sont pas absolument tels que la nature les montre à nos yeux. Comme les grands dessinateurs, comme Michel-Ange qu'il avait passionnément étudié, comme Puvis de Chavannes, comme Rodin, Géricault déforme ou reconstruit l'humanité : il voit des créatures sommairement charpentées, aux attaches robustes, aux muscles pleins, d'une force mûre. Il les voit avec un

1. Jean Gigoux, *Causerie sur les artistes de mon temps,* p. 81.

idéal charnel, une préoccupation absolue de vie physique. Le corps humain qui, sous le crayon des Davidiens, est de bois ou de marbre, que Prudhon pétrit de *morbidezza* est, pour Géricault, de la chair où le sang circule, rouge ; son dessin exalte la plénitude organique.

Aussi éprouve-t-il un plaisir particulier à dessiner les formes nues ; il leur a ménagé une large place dans *le Radeau de la Méduse,* où toutes les figures principales sont partiellement ou totalement dévêtues. *La Traite des Noirs, la Reddition de Parga,* lui auraient fourni des ressources analogues, et le croquis de *l'Ouverture des portes de l'Inquisition* témoigne que la nudité y aurait dominé. S'il procède ainsi, ce n'est pas pour étaler sa science, que d'ailleurs il ne dissimule pas, ce n'est pas pour développer des conceptions métaphysiques sur la beauté, c'est parce qu'il éprouve, à dire la forme humaine, le même plaisir qu'il a à peindre ou dessiner des chevaux ou des animaux : parce qu'il aime ce qui est matériel et vivant (Pl. p. 161).

La grâce n'est pas de son domaine ; il introduit la vigueur, sinon la brutalité, dans tout ce qu'il touche : s'il copie *la Justice et la Vengeance divines* de Prudhon, il en modifie le caractère, fait la lumière plus franche, les draperies plus décidées ; s'il fait poser Delacroix pour une tête d'étude, il ne rend pas la délicatesse aristocratique de son modèle. Il évite de dessiner la femme et ne sépare guère l'idée de la force de

celle de la beauté. Une académie de femme nue, au musée de Rouen, massive et lourde, traduit ces tendances exclusives de toute coquetterie et de toute légèreté.

En revanche, sa passion de la réalité l'a amené à examiner de près toutes les tares, toutes les déformations physiologiques qui assiègent le corps humain : qu'elles soient produites par la privation, comme dans *le Radeau de la Méduse*, par la torture dans *l'Inquisition* et *la Traite des Noirs*, par la folie, comme dans ses portraits d'aliénés, par une mort violente dans les têtes de suppliciés, il les analyse, il les décrit avec complaisance et la seule énumération des sujets qu'il a pu ainsi aborder montre assez combien est fécond le domaine qu'il ouvre aux artistes arrêtés avant lui, sauf un jour Gros, par les interdictions académiques et le souci d'une chimérique pureté.

Au moment de sa mort, Géricault avait-il fixé définitivement son dessin ? L'examen de certains travaux, et en particulier des lithographies de la série anglaise, conduit à penser qu'il évoluait encore ; il serait devenu plus hardi, plus sommaire encore dans le modelé ; il aurait substitué en partie au dessin des formes celui des apparences ; son métier libre se serait encore libéré.

Géricault disait « qu'il n'y avait pas besoin du secours des couleurs pour faire de belles choses, et que les maîtres avaient produit des œuvres admi-

rables avec du noir et du blanc ». N'en eût-il pas fait l'aveu, que nous aurions deviné chez lui ce sentiment. Avec le crayon, il exprime pleinement sa pensée. Sensible, avant tout, au relief, il ne demandera à la couleur que de s'associer intimement aux formes, de les souligner, de renforcer les jeux de la lumière et de l'ombre ; il la réduit à un rôle secondaire. Ce n'est pas qu'il soit rebelle au mérite des couleurs et qu'il soit incapable d'harmonie. *Le Derby d'Epsom* et quelques aquarelles témoignent qu'il aurait pu tenter avec succès le morceau de facture ; mais la virtuosité lui est inutile, elle pourrait contrarier les effets essentiels qu'il poursuit, il ne la recherche pas.

Sa palette est pauvre, chargée de tons opaques ou bruyants, d'ocre, de terres ou de vermillon ; les laques en sont presque bannies.

Quand il exécutait *le Radeau de la Méduse,* « il peignait, raconte un témoin oculaire, sur la toile blanche sans aucune ébauche ou préparation quelconque en dehors du trait bien arrêté, et la solidité de l'ouvrage n'était pas moindre. Quelle saillie ! surtout lorsqu'une partie n'était encore que préparée ; cela ressemblait à un fragment de sculpture à l'état d'ébauche ». L'impression est nette ; ce qui frappe le plus dans son travail, c'est la conquête du modelé. Aussi bien *le Radeau de la Méduse*, malgré la beauté de quelques morceaux, conserve-t-il la presque totalité de son mérite, lorsqu'on l'examine

dans une photographie fidèle ou dans une bonne gravure.

Pourtant, cette couleur qu'il subordonne, Géricault ne la traite pas comme faisaient les davidiens. Je ne parle pas de la prédilection qu'il affecte pour les ciels couverts, pour les effets que développe un horizon orageux, car, depuis la *Scène du Déluge* de Girodet, plusieurs davidiens usaient d'artifices semblables. La façon même dont il manie le pinceau est nouvelle. Je m'appuie, ici, sur une haute autorité : Fromentin veut caractériser la manière abondante, légère et facile de Rubens, il l'oppose au métier de nos peintres modernes, à la méthode ou à l'abus des empâtements, et, quand il essaye de retrouver l'artiste qui rompit avec la facture mince et lisse en honneur parmi les disciples de David, c'est le nom de Géricault qui se présente à lui. Dans son langage vigoureux d'ouvrier, il montre la brosse qui « s'engloutit et traîne après elle le gluant mortier qui s'accumule au point saillant des objets, et fait croire à beaucoup de relief, parce que la toile elle-même en devient plus saillante ».

L'impression de Fromentin est-elle exacte ? Il semble qu'elle soit tout au moins exagérée : Géricault ne chargeait pas, il ne bâtissait pas ; selon les préceptes de Gros, il cherchait longtemps le ton juste, le formait sur sa palette, posait et laissait. Mais le relief auquel il arrivait facilement par un heureux instinct, il invitait d'autres artistes à le conquérir par

des artifices. D'une manière directe ou indirecte, il mérite les imprécations de Fromentin et condamne la touche exsangue de l'école.

Avec ces procédés personnels, Géricault est armé pour entreprendre de grandes compositions. Quelque prix que nous attachions aux croquis, aux études qu'il nous a laissés, il ne faut pas oublier qu'il ne s'épanouit que dans de vastes machines. La notion du *tableau*, loin de s'affaiblir chez lui, se fortifie par des préoccupations nouvelles.

Il compose comme il dessine, en sculpteur, et les exigences qu'il a pour chaque morceau, il les conserve pour l'ensemble. C'est un sens qu'il a fortifié en Italie. Souvent ses études ressemblent à la copie de quelque groupe ou de quelque bas-relief. *Le Radeau de la Méduse* est composé d'une façon toute plastique, et Étex, qui avait la manie de transformer les tableaux en bas-reliefs, n'a pas commis une faute de goût trop considérable quand il l'a interprété en pierre sur le tombeau de l'artiste.

Géricault, d'autre part, est hanté par le besoin du colossal ; il l'a manifesté dès *le Cuirassier blessé;* il ne l'a pas assouvi dans *la Méduse,* qu'il traite, devant ses familiers, de peinture de chevalet. Il rêve d'une peinture faite avec des baquets de couleur, sur des toiles de cent pieds ; il parle de compositions où l'on verra des chevaux grands comme nature, envie le sort des peintres de la Renaissance, auxquels on confiait la décoration de chapelles entières, et c'est bien,



Deux chevaux gris pommelé qui se battent dans une écurie (vers 1818).

Lithographie.

en effet, une rénovation de l'art monumental que son goût de simplification épique paraît préparer.

Ainsi Géricault a répudié les errements techniques de l'École ; plus décisive encore que cette libération matérielle est l'émancipation de la pensée.

Un des reproches les plus graves qu'il reçut au sujet de *la Méduse* concernait le choix même des dimensions qu'il avait adoptées : « On ne peut nier que la peinture de cet accident désastreux, écrivait Landon, ne soit digne d'exciter vivement la compassion, mais c'est une scène particulière, et l'on peut s'étonner que, pour en retracer le souvenir, le peintre ait employé ce cadre immense et ces dimensions colossales, qui semblent réservées pour la représentation des événements d'un intérêt général, tels qu'une fête nationale, une grande victoire, le couronnement d'un souverain ou un de ces traits de dévoûment sublime qui honorent la religion, le patriotisme ou l'humanité ». Du point de vue où il se plaçait, Landon avait parfaitement raison. Il exprimait avec force les préjugés de l'École. Une hiérarchie étroite réservait aux sujets antiques les vastes proportions. On les avait vues à regret employées par les peintres officiels pour des sujets modernes, et l'on avait toléré, par nécessité, pour Napoléon, les mêmes honneurs que pour Romulus ou Léonidas. Mais traiter ainsi un épisode auquel nul grand nom n'était mêlé, c'était un scandale intolérable. Aurait-on admis à la scène

une tragédie dont les héros auraient été des marins anonymes et des contemporains inconnus ? Pour des sujets semblables, *tableaux de genre,* exercices secondaires, la toile de chevalet était un champ suffisant. Une touche spirituelle, une aimable fantaisie, l'habileté à faire ressortir l'intérêt anecdotique, étaient les mérites que réclamaient des œuvres chez lesquelles on ne cherchait ni l'inspiration ni le style.

Géricault brise les barrières traditionnelles. Par l'ampleur qu'il donne à son développement, il affirme qu'il répudie les préjugés dont s'entoure l'École. La réalité présente, sans mélange d'apparat officiel ou d'éclat factice, est, pour lui, égale en noblesse aux exploits des princes ou aux fastes antiques : il la magnifie, l'exalte et la proclame épique. Pour voir grand, il n'est pas besoin qu'il soit ébloui par des actes dont retentira l'univers ou par un homme devant lequel se plient les nations. Il ne demande pas à vingt-cinq siècles écoulés, à la demi-lumière du passé, à la vénération traditionnelle de cent générations, d'auréoler ses héros ; le naufrage d'une poignée de malheureux l'inspire, comme d'autres les infortunes d'Énée ou d'Ulysse.

Mais, comme l'émotion est plus directe, elle devient plus intense et plus féconde. Évoqués dans leur lointain sommeil, les dieux mythologiques, les Romains et les Grecs, ne renaissaient pas entièrement à la vie : c'est dans une atmosphère purifiée et vague que leurs corps embellis et inconsistants reprenaient

un fantôme d'existence idéale et incomplète. Le drame qui s'est déroulé naguère sur les côtes d'Afrique et dont on peut encore interroger les survivants, c'est la vie directe avec son intensité, son acuité immédiate. Le peintre qui le transcrit ne l'aperçoit pas décoloré par l'atmosphère bleuâtre du passé ou de l'éloignement; il le jette palpitant sur la toile.

Ce n'est pas parce que la scène est dramatique qu'elle nous touche plus étroitement. Il y avait drame aussi dans *la Scène du Déluge* de Girodet, et l'émotion s'exprime ici avec sobriété. Il n'y a pas ici de surcharge, pas de déformation emphatique, pas de mouvements forcés : l'expression du drame est maîtrisée par un sens de la forme auquel elle se subordonne ; l'œuvre est avant tout plastique.

C'est parce que le feu y circule, parce que nous sommes en présence de créatures que la vie anime et non pas d'entités, que nous sommes émus. Géricault aurait affirmé le même sens intime de la vie et de la grandeur dans les œuvres qu'il préparait. Il aurait dit avec la même chaleur *la Traite des Noirs* et *la Délivrance des victimes de l'Inquisition*. Comme pour *la Méduse*, il se serait gardé de l'anecdote et aurait conçu la réalité actuelle sous l'angle de l'éternité.

Il y aurait aussi affirmé un autre souci, le besoin d'agir par l'éloquence de la forme. Il serait passé du réalisme contemplatif au réalisme militant ; voie dangereuse, mais profondément moderne, et dans laquelle il aurait su renfermer le plaidoyer dans les limites de l'art.

Quelles que dussent d'ailleurs être ses destinées, *la Méduse* était déjà plus que le manifeste d'une esthétique particulière. Par cette toile retentissante, il avait réintégré dans la peinture quelque chose d'essentiel et de général, « ce nerf, cet osé qui est à la peinture ce que la *vis comica* est à l'art », pour emprunter à Delacroix[1] une forte et décisive expression. Dans la somnolence où s'engourdissait l'École, il chantait un hymne nouveau à la vie.

Gros, sans doute, avait déjà soulevé un coin du voile et annoncé le réveil, et Géricault, moins que personne, n'aurait souffert qu'on oubliât le rôle de son précurseur et qu'on lui sacrifiât un maître pour lequel il avait une si vive vénération. Mais Gros n'avait eu de verve que pour célébrer Bonaparte, et quand il avait abandonné l'épopée contemporaine, il était retombé lourdement. Lui-même avait fait amende honorable, répudiait des écarts funestes, condamnait son propre génie. Quelque admiration, au reste, que l'on ressentît pour ses toiles tumultueuses, il eût été périlleux de lui emprunter son dessin strapassé et son coloris bruyant.

Il n'en avait pas moins préparé les voies à Géricault, et cela ne laisse pas que d'offrir un haut intérêt. Du sein de l'École, un élève chéri de David tendait la main à l'artiste novateur. C'est qu'en effet Géricault ne rompait pas la chaîne des temps ; entre le passé et lui, il n'élevait pas une barrière infran-

1. *Journal*, 5 mars 1857.

chissable. Son effort nouveau ne reniait pas les efforts antérieurs. Il ne ressentait pour ses prédécesseurs ni colère ni mépris et ne rejetait pas leur héritage. Il professait, comme ils l'avaient fait, le respect de la nature et de l'antiquité, le dédain du XVIIIe siècle. Comme eux, il s'asservissait au modèle; avec eux, il avait une prédilection pour le nu, préférait le dessin à la couleur et s'adonnait à de savantes compositions. Dans les parties mêmes où il innovait, il semblait qu'il ne négligeât pas de se souvenir. Les tentatives iconiques de David, dans *Marat expirant* ou dans *Bara,* n'étaient-elles pas le germe de sa grandiloquence épique, et, dans une certaine mesure, ne réalisait-il pas la fusion de ces deux courants que l'École n'avait pas su réunir? Ne réconciliait-il pas les mérites divers qu'elle avait appliqués, les uns aux sujets antiques, les autres aux sujets contemporains?

Tant de ménagements auraient fini par faire accepter son originalité profonde ; une révolution eut été évitée : entre le passé et l'avenir, il aurait été la conciliation[1]. Avec lui se serait maintenu ce qui, dans l'École, était profondément français : la netteté de la pensée et de la forme, le caractère rationnel ou raisonneur, toutes les vertus qui ont manqué aux romantiques, et dont l'oubli leur a été fatal.

1. Lire à ce point de vue quelques lignes remarquables de Fromentin dans *Un programme de critiqne.* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1881.)

---

# CHAPITRE VIII

## GÉRICAULT LITHOGRAPHE ET ANIMALIER

La lithographie avant 1818. — Géricault lithographe. — Géricault peintre des chevaux. — L'étude du mouvement. — Autres aspects. — *L'Épave.*

PRÉOCCUPÉS de dégager la caractéristique essentielle du génie de Géricault, nous avons volontairement laissé dans l'ombre les autres aspects de sa physionomie. Pourtant, si l'influence de Géricault fut puissante, elle a aussi été complexe. Souvent, dans ses croquis, dans ses études, il a fourni des indications, noté des thèmes que d'autres ont développés; il a sa place dans l'histoire de la lithographie comme dans celle des peintres animaliers. Le portrait que nous traçons de lui serait incomplet si nous négligions de le rappeler.

La lithographie, lorsque Géricault l'a abordée, était un art nouveau, pour ne pas dire dans l'enfance. La première pierre qu'il ait signée porte la date de

1817[1]. A cette époque, en France, il avait été fait de très curieux essais. Carle et Horace Vernet, Gros, Guérin, Girodet, s'y étaient amusés en passant et par curiosité. Aucun artiste ne l'avait encore adoptée comme procédé de prédilection. Charlet venait, à peine, de débuter.

D'après une tradition mal établie, c'est Charlet qui aurait mis entre les mains de Géricault le crayon lithographique, mais les faits consultés et les dates contredisent cette légende. Les relations des deux artistes ont commencé en 1818, un an, par conséquent, après la date que nous venons à l'instant de rappeler, et, d'ailleurs, si vive que fût l'admiration de Géricault pour son ami, on peut se demander si vraiment il avait quelque chose à apprendre de lui. Plus tard, en 1820, quand ils vécurent ensemble à Londres, Géricault était certainement plus maître de ses moyens que ne l'était alors Charlet. Géricault eut donc la gloire, qu'il partage avec Charlet, de fixer la langue particulière à la lithographie et d'en dégager les caractères.

Les précurseurs avaient péché par timidité ou par mollesse. Ils avaient produit des estampes sèches, étriquées, ou des images vaporeuses et sans nerf. Géricault, le premier, fut vraiment à son aise. Il a pratiqué la lithographie avec une remarquable puissance, une parfaite propriété, et il a essayé d'en développer toutes les ressources.

1. *Bouchers de Rome.*

Il s'est servi du crayon, de la plume, du lavis; il a parfois marié la plume et le crayon; il a imprimé sur papier à deux teintes. Curieux des nouveautés, il s'est servi en Angleterre du papier préparé : *stone-paper,* qui devait se substituer à la pierre à cause de sa légèreté, et auquel on a renoncé très vite, parce qu'il donnait des tirages médiocres. Admirable surtout quand il use de la méthode la plus simple et se contente du crayon.

Son instinct de large notation, son goût pour la netteté et la force se donnent libre cours. Le trait s'écrase avec sûreté, les ombres massées poussent le relief. La lithographie s'affirme comme un moyen libre et complet d'expression, peu favorable aux virtuosités de la ligne, mais savoureux, avec ses noirs caressants et énergiques, ses passages de lumière et ses beaux blancs.

Dans les plus belles pièces, la sensation d'un procédé, d'une traduction mécanique, disparaît complètement; c'est le dessin même que l'on a sous les yeux, le dessin mené franchement avec un crayon tendre sur un papier à gros grain. Et c'est la grande joie que procure une belle lithographie que cette impression directe, que l'eau-forte elle-même ne donne pas, car l'eau-forte suppose la collaboration de l'acide, et ici rien ne paraît s'associer à la verve de l'artiste.

Dans l'histoire de la lithographie, qu'il servit, par ailleurs, par l'autorité de son talent et l'autorité de ses



L'Épave.

Musée moderne de peinture, Bruxelles.

œuvres, le rôle propre de Géricault est d'avoir montré que la pierre se prêtait à toutes les confidences, capable de multiplier les copies de l'œuvre du dessinateur sans aucune addition, sans aucune réticence.

Les planches signées de Géricault sont aujourd'hui rares et célèbres; elles ont été tirées isolées ou par séries, chez Motte d'abord, puis chez Engelmann, en Angleterre chez Hullmandel. La suite des pièces anglaises est peut-être la plus riche d'inspiration et la plus hardie de facture (Pl. p. 97 et 105).

La grande majorité des lithographies de Géricault est consacrée aux chevaux. Ce n'est pas l'effet seulement d'une prédilection naturelle; les marchands l'encourageaient en un genre où il obtenait un grand succès et où la vente était assurée.

Cette réputation, la première que l'artiste ait conquise, s'est maintenue jusqu'à nous; mais elle a été récemment en partie ébranlée.

Géricault a été et demeure pour nous un admirable portraitiste de chevaux. Bien qu'il ait représenté le cheval dans ses allures les plus violentes, — ainsi *le Chasseur à cheval,* — il l'a surtout aimé au repos. Il l'examine comme un individu, s'attache à sa physionomie particulière, dégage les caractères qui le rattachent à une race et dans sa beauté fait éclater le caractère ethnique. Il se plaît dans les écuries, observe *con amore* la lumière tamisée, les reflets chauds de la paille, les robes sombres qui se

détachent sur le bois des boxes (Pl. p. 113). Mais il préfère aux bêtes de luxe et aux écuries impériales les chevaux de trait attachés près des chaumières et des auberges, et s'intéresse à tous ceux qui les entourent, rouliers, maquignons, maréchaux ferrants.

Le percheron des herbages de Normandie est son favori. Jamais, à son gré, cheval n'est trop massif ni trop musclé, et, par une exagération instinctive, il hypertrophie les croupes sans mesure. Par là il contribue à populariser dans l'art la bête robuste qui réclame sa place à côté du pur sang un peu fantaisiste que Carle Vernet avait mis à la mode.

L'excès auquel il a porté sa passion se marque dans ces séries d'estampes, un peu froides pour les profanes, où il étudie heureusement le type de chaque race. L'art, ici, a moins de place que la science spéciale, et il faut être initié pour en sentir tout le mérite.

En tous ces efforts, sa supériorité n'a jamais été contestée. Pendant très longtemps, on a cru aussi qu'il avait déployé une maîtrise égale dans l'étude des allures. *Le Derby d'Epsom* était regardé comme l'expression parfaite de la vélocité et, dans la traduction de mouvements plus calmes, on était allé jusqu'à prétendre qu'il faisait deviner, dans la position actuelle des membres, celle qu'ils venaient d'abandonner et celle qui allait succéder immédiatement. Les révélations de la photographie instantanée ont détruit le plaisir que provoquait *le Derby d'Epsom;* elles ont montré aussi ce qu'il y a d'arbitraire et de

faux dans ces notations si vantées. Le lieutenant-colonel Duhousset[1], très sympathique à Géricault, relève, par une analyse très précise, ses erreurs. « Il serait puéril désormais, écrit M. Bouchot[2], de chercher autre chose, dans ses lithographies équestres, que l'état de la science du cheval à une époque précise : ne disons pas qu'il était en progrès sur ses devanciers. Quatre cents ans avant lui, Jean Fouquet poussait à fond la question, dans ses miniatures. Vittore Pisano, le grand médailliste ciseleur, n'avait rien à apprendre à ce sujet et, bien des siècles avant, les sculpteurs du Parthénon n'eussent jamais, sur ce point, commis la moindre faute. »

Remarquons-le d'ailleurs, il suffit que l'on ait cru à la vérité de ces études pour qu'elles aient contribué à faire connaître le plaisir que suscite l'observation pure et directe.

Quelques études de félins, chats, tigres, lions, complètent l'œuvre de Géricault animalier. Il y a porté la même recherche de justesse de poses et d'intensité de vie organique, plus voisin des grands animaliers flamands, de la sagesse d'un Snyders, par exemple, que de la sensibilité nerveuse d'un Delacroix. Des têtes de chats couvrent des pages d'album, saisies avec une impeccable maîtrise (Pl. p. 157), et l'on ne trouverait pas de bas-relief antique plus décisif, plus magnifique de lignes, que ce *Cheval attaqué par*

1. *Le Cheval,* p. 141.
2. *La Lithographie,* p. 83.

*un lion,* que la mine de plomb a profilé d'un trait à peine visible sur le papier blanc.

Faut-il, à présent, rappeler combien il a suggéré de thèmes à ceux qui ont admiré ses lithographies, fouillé ses cartons, examiné ses croquis ?

Un des premiers, il a montré ce qu'il y avait de vraiment esthétique dans la peinture des scènes de la rue et dans la présentation de la misère. Là où les artistes voyaient uniquement des prétextes à de spirituelles anecdotes, lui, qui n'était ni spirituel ni mesquin, il affirmait qu'il y avait vie et, par conséquent, art. Une troupe de chevaux conduits pas un maquignon, un maréchal ferrant au travail, une paralytique que l'on promène, lui étaient des sujets suffisants, parce que littérairement imprécis ou indéterminés.

De même, il a souligné ce qu'il y aurait à prendre dans la vie du soldat, pour qui ne chercherait pas à exhiber des uniformes, comme Horace Vernet, ou à faire rire, comme Charlet. Il est peu de pages plus grandes que cette très simple lithographie du *Retour de Russie* (Pl. p. 137), où deux grognards disent avec une sobriété et une ampleur épiques plus que les bonshommes accumulés par Charlet, que l'emphase d'Yvon ou que le mélodrame, d'ailleurs puissant, de Boissard de Boisdenier [1]. En un ordre tout différent, quelle verve dans cette dispute de chevaux dans leur écurie (Pl. p. 145).

1. *Épisode de la retraite de Russie* (1835), au musée de Rouen, sous le nº 52.



Études de chats (1812-1815).

Dessin. — Musée du Louvre.

Pour les paysagistes, *le Four à plâtre* marquait les ressources que peut offrir une masure pauvre, une rue déserte, un coin de ciel.

Ainsi, Géricault guidait par la main ceux que tenterait le réalisme. Aux romantiques eux-mêmes, il offrait quelques exemples. Il dessinait des nègres, des Arabes, représentait des troubadours et de vagues chevaliers ; illustrait Byron, aiguillait ainsi ses contemporains vers l'orientalisme et le moyen âge. Peut-être, il est vrai, était-il, ici, plutôt entraîné par son temps que capable de conduire ses confrères. Et, sans doute, il ne restait pas étranger aux mentalités et aux inquiétudes ambiantes. Quelques aquarelles d'une finesse de tons inaccoutumée en porteraient témoignage, et plus encore, une page exceptionnelle, *l'Épave,* du musée de Bruxelles. Sur une grève, au pied d'une falaise, la vague a rejeté un corps de femme. Le ciel est funèbre, des tons céruléens marbrent la falaise et la mer ; l'ensemble est sinistre d'impression et de nuance[1] (Pl. p. 153).

Ce jour-là, Géricault se reniait lui-même ; il s'abandonnait à des forces qui entraînaient toute la jeunesse artistique au moment où il mourut, et qui devaient longtemps faire méconnaître le caractère essentiel de son œuvre et le sens de son effort.

1. Dans le même esprit, une lithographie : *le Cheval mort* (n° 91 du cat. de Clément).

# CONCLUSION

Le 29 janvier 1824, *la Pandore,* dans un article sympathique et informé qu'elle consacrait à Géricault, le qualifiait de « jeune romantique ». Romantique, Géricault, certes, ne l'avait pas été, mais il suffisait qu'il eût donné le signal de l'émancipation contre l'École, pour qu'on l'assimilât à ceux qui continuaient alors le combat.

Cette opinion une fois formée, nul ne s'avisa de la contester ou de la reviser. On n'oublia pas la mémoire de l'artiste, mais on ne le vit plus que sous un aspect conventionnel. Pendant longtemps, les journalistes qui, à l'occasion d'un Salon, résumaient le mouvement de la peinture contemporaine, ne manquèrent pas de nommer Géricault comme l'initiateur du Romantisme.

Les artistes eux-mêmes commirent une erreur semblable : ceux qui conservaient sa mémoire avec vénération, trop passionnés par leurs propres idées, ne s'aperçurent pas que Géricault ne les avait pas toutes partagées. Ils ne lui demandèrent donc pas

les leçons précises qu'il aurait pu leur donner. Ils se souvinrent seulement qu'il avait été un esprit original et un peintre vigoureux. Il fut, pour eux, comme un parangon de révolte et un professeur d'énergie.

Cette action même ne fut pas très étendue. Delacroix s'en plaignait avec éloquence : « Avec quelle froideur, s'écriait-il[1], n'a-t-on pas accueilli de nos jours les ouvrages étonnants qui ont marqué la carrière si courte de l'illustre et à jamais regrettable Géricault. Tant de verve, tant de nouveauté, n'avaient concilié à *la Méduse*, au *Hussard*, au *Cuirassier*, que l'admiration enthousiaste de quelques jeunes gens ».

Peu d'admirateurs, soit, mais une élite, et tout d'abord Delacroix lui-même.

Delacroix, à ses débuts, avait été encouragé par Géricault. Peut-être même la contemplation de *la Méduse* n'avait-elle pas été indifférente à la conception de *la Barque de Dante*[2]. Nous avons rappelé l'émotion qu'il ressentit à la mort de son aîné et de son ami. Toute sa vie, il lui garda un souvenir fidèle. Son *Journal* témoigne de la vivacité et de la persistance de son admiration. Il le comparaît à Rubens, à Michel-Ange. Ébranlé un instant par les sarcasmes de Chenavard, il se raffermit dans son opinion et conserva jusqu'à la mort son enthousiasme[3].

1. *Prudhon* dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1er novembre 1846.
2. André Michel, *Notes sur l'art moderne*.
3. *Journal,* le 5 mars 1857 ; le 9 octobre 1862.

D'autres, qui n'ont pas livré à la postérité leurs confidences, ressentirent des impressions analogues. Paul Huet dut aux lithographies de Géricault et à *la Méduse* ses premières émotions esthétiques [1].

Cependant, sous la poussée du Romantisme, l'art fait de vérité dont Géricault aurait été le protagoniste ne s'était pas complètement éclipsé. Les tendances en subsistaient dans les lithographies de Charlet ou de Raffet; elles se faisaient jour dans le paysage. Puis, sous la monarchie de Juillet, les passions sociales ramenèrent les esprits à des préoccupations analogues à celles que Géricault avait connues. Quelques artistes, comme Bonvin ou Meissonier, cherchèrent, en s'inspirant des petits maîtres hollandais, une vérité étroite; d'autres mêlaient au souci du réel celui du pittoresque, et cultivaient avec Leleux un art provincialiste. De loin en loin, un artiste, par une inspiration exceptionnelle, évoquait le souvenir de *la Méduse,* tel Odier avec son *Cuirassier blessé,* ou Boissard de Boisdenier avec un *Épisode de la retraite de Russie.*

Enfin, le Réalisme trouva son heure et son champion. Courbet le proclama avec brutalité, avec intransigeance, et quand ses zélateurs lui cherchèrent dans le passé des précurseurs, ils évoquèrent naturellement le nom de Géricault : « Un seul tableau comme *le Naufrage de la Méduse* de Géricault, écrivait Prou-

1. Ernest Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques,* p. 5.



La Traite des noirs (vers 1823).

Dessin.

dhon[1], venant un quart de siècle après le *Marat expirant,* de David, rachète toute une galerie de madones, d'odalisques, d'apothéoses et de saints Symphoriens ; il suffit à indiquer la route de l'art à travers les générations et permet d'attendre. » Cinquante ans avaient été nécessaires pour que l'œuvre de Géricault reçût sa véritable signification. Mais depuis le jour où elle a été véritablement comprise, elle n'a cessé de garder son intérêt actuel, et ce maître, qui n'eut pas de disciple immédiat, exerce encore son influence sur l'esprit de nos contemporains.

1. *Du principe de l'art et de sa destination sociale,* p. 133.





# TABLE CHRONOLOGIQUE

| Années. | Événements notables. | Œuvres principales. |
| --- | --- | --- |
| 1791 | 26 septembre. Naissance de Géricault. | |
| 1806 | Élève à la pension Castel, puis au collège Louis-le-Grand. | |
| 1808 | Élève de Carle Vernet. | |
| 1810 | Élève de Guérin. | *Études de chevaux.* |
| 1812 | | *L'Officier de chasseurs.* |
| 1814 | Il s'engage dans les mousquetaires. | *Le Cuirassier blessé.* |
| 1815 | Il quitte l'uniforme. | |
| 1816 | Voyage en Italie. | |
| 1817 | Retour en France. | *La Course de chevaux libres.* |
| 1819 | | *Le Radeau de la Méduse.* |
| 1820 | Voyage en Angleterre | *Le Derby d'Epsom.* |
| 1822 | Retour en France. | *Le Four à plâtre.* |
| 1824 | 26 janvier. Mort de Géricault. | |

# CATALOGUE
DES
# ŒUVRES DE GÉRICAULT
CONSERVÉES DANS LES
## PRINCIPALES COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

---

Les chiffres qui suivent l'indication B. ou T. (bois ou toile) indiquent, le premier la hauteur, le second la largeur du tableau, en mètres.

## FRANCE

### PARIS. Musée du Louvre.

*Le Radeau de la Méduse,* 1819. T. 4,91×7,46; gravé par A. Leroy.

*Officier de chasseurs à cheval de la Garde impériale chargeant. — Portrait équestre de M. D*[*ieudonné*], *officier des guides de l'Empereur,* 1812. T. 2,92×1,94.

*Officier de chasseurs à cheval chargeant.* Papier collé sur toile, 0,52×0,38.

*Cuirassier blessé quittant le feu,* 1814. T. 2,92×2,27.

*Le Cuirassier blessé.* T. 0,45×0,38.

*Un Carabinier.* T. 1,01×0,82

*Le Four à plâtre.* T. 0,50×0,60.

*Cheval turc dans une écurie.* T. 0,35×0,25.

*Cheval espagnol dans une écurie.* T. 0,50×0,60.

*Écurie de cinq chevaux vus par la croupe.* T. 0,38×0,46.

*Course de chevaux à Epsom, en 1821.* T. 0,38×1,20.

*La Course.* T. 0,29×0,41.

*Tête de chien bouledogue.* Papier collé sur toile, 0,23×0,26.
*Chevaux de course.* 0,27×0,38.
*Chevaux de course.* 0,27×0,38.
*Cheval.* 0,25×0,34.
*Intérieur d'écurie.* 0,38×0,46.
*Tête de cheval.* 0,65×0,54.
*L'Épave*, esquisse. 0,18×0,23.
(D'après Prudhon). *La Justice et la vengeance divine poursuivant le crime.* T. 0,30×0,42.

COLLECTION BONNAT.

*Étude pour un tableau de courses.*
*Esquisse pour un portrait de chasseur.*

COLLECTION JEAN DOLLFUS.

*Course de chevaux libres.* 0,45×0,60.

COLLECTION MOREAU-NÉLATON.

*Le Radeau de la Méduse,* esquisse.

COLLECTION SARLIN.

*Le Trompette.*

AIX-EN-PROVENCE. MUSÉE.

*Une académie.*

AMIENS. MUSÉE PICARD.

*Le Radeau de la Méduse* (copie par Guillemet et Ronjat), 1860. T. 4,95×7,20.

AVIGNON. MUSÉE.

*Tête de femme.*
*Esquisse du Combat de Nazareth* (copie par Jamar, d'après Gros, sous la direction de Géricault).

CHALON-SUR-SAONE. MUSÉE.

*Tête de nègre.* T. 0,46×0,37.

MONTPELLIER. Musée.

*Mort d'Hippolyte*, esquisse. T. 0,26×0,38.
*Mains et pieds d'après nature.* T. 0,52×0,64.
*Lord Byron* (attribué). T. 0,61×0,49.
*Deux chevaux à l'écurie* (attribué). T. 0,31×0,40.

MORTAIN. Collection Dupont.

*La Peste de Milan*, copie de Jacob van Oort.

Collection Félix Moulin.

*Portrait de Géricault*[1]. 0,20×0,14. Papier verni.
*Portrait de M. Félix Bonnesœur.* 0,53×0,44.
*Cheval de Napoléon.* 0,36×0,45.
*Officier supérieur de lanciers polonais.* 0,45×0,36.
*Portrait de M. Bonnesœur de la Bourginière.* 0,38×0,30.

Collection Maurice Queslier.

*Le Radeau de la Méduse*, esquisse. 0,43×0,54.

NANTES. Musée.

*Esquisse du portrait équestre de M. Dieudonné, lieutenant des Guides de Napoléon Ier.* Papier entoilé, 0,45×0,37.

ROUEN. Musée.

*Chevaux de postillons.*
*Têtes de chevreuil et de chevrette.* 0,41×0,67.
*Académie d'homme.* 0,80×0,64.
*Cheval arrêté par des esclaves.* 0,47×0,60

1. C'est le portrait qui figure en tête de cet ouvrage. Peint vers 1810 et l'un des premiers essais connus du maître, il a été conservé dans la famille de Géricault. Il n'avait jamais été photographié. Nous devons à l'extrême obligeance de M. Félix Moulin de le publier, ici, pour la première fois.

*Étude de tête d'homme d'après Eugène Delacroix.*
*Étude de tête d'homme.*
*Autre étude de tête d'homme.*
*Les Suppliciés.* 0,50×0,67
*Étude de cheval brun.*
*Étude de cheval gris blanc.* 0,59×0,72.
*Le Cheval du plâtrier.*
*Portrait d'un officier de carabiniers.*
*La Tempête* (attribué).

## ANGLETERRE

LONDRES. Collection Wallace.

*Escarmouche de cavalerie.* 1 pied 3 pouces × 1 pied 6 pouces.

## BELGIQUE

BRUXELLES. Musée Moderne de Peinture.

*Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* (copie de Van Dyck). 0,45×0,27.
*L'Épave.* T. 0,50×0,61.

## SUISSE

GENÈVE. Musée Rath.

*Tête de décapité*, 1821 (attribué).

# NOTICE

SUR LES

# DESSINS, AQUARELLES ET LITHOGRAPHIES

---

Les deux plus riches collections de dessins de Géricault sont celle du Louvre (*Nymphe et Satyre, Léda, Course de chevaux libres, Lion attaquant un cheval, Chats, Caisson d'artillerie,* etc., et aquarelles : *Chevaux à l'écurie, Chevaux à la promenade, Tigre,* etc.) et celle du musée de Rouen (nombreux croquis pour *la Méduse, Horatius Coclès, Mameluck, Chats, le Supplice,* etc., et aquarelles : *Paysage, Académie de femme,* etc.). Les musées d'Orléans (*Marche de Silène*), de Lille (*Fualdès*), de Montpellier, de Dijon, etc., conservent quelques pièces curieuses.

L'École des Beaux-Arts expose la plupart des dessins anatomiques.

Il a été publié plusieurs recueils de fac-similés de dessins de Géricault :

*Fac-simile d'après les croquis et compositions inédites de feu Géricault,* lithographiés par Colin et Wattier, 1824.

*Fac-simile de dessins extraits des livres de croquis de Géricault,* lithographiés par divers artistes, 1825.

*Dessins de Géricault,* lithographiés en fac-similé par A. Colin, publiés par une Société d'artistes et d'amateurs, 1866. 1re livraison (la seule qui ait paru).

Ces trois recueils contiennent, fidèlement reproduites, des pages de premier ordre (*Course de chevaux libres, l'Abattoir, Homme terrassant un taureau,* etc.).

Un grand nombre de dessins anatomiques ont été reproduits dans les recueils suivants :

*Anatomie de l'homme, dessins de Géricault,* photographiés

en fac-similé, 1870, et dans le livre de Mathias Duval et Bical, *l'Anatomie des maîtres,* 1890.

Les lithographies de Géricault sont devenues fort rares. Le Cabinet des Estampes en possède la seule collection à peu près complète.

Ces lithographies ont paru, isolées, par suites sans titres, ou en recueils avec les titres suivants :

*Various subjects drawn from life and on stone by J. Géricault,* 1821.

*Études de chevaux d'après nature,* chez Gihaut, s. d.

*Études de chevaux par Géricault,* chez Gihaut, 1822.

Plusieurs lithographies ont été exécutées d'après des dessins ou même des lithographies de Géricault, par Volmar, Léon Cogniet, etc.

Géricault n'a gravé qu'une eau-forte : *Gros cheval gris pommelé,* dont il ne reste que trois épreuves.

---

# BIBLIOGRAPHIE

---

Avant tout, un livre capital : Charles Clément, *Géricault*, 1868, troisième édition illustrée, 1879 (contient le catalogue de l'œuvre peint, dessiné et lithographié du maître).

On pourra consulter aussi :

Batissier. — *Géricault.* Rouen, s. d.

Ch. Blanc. — *Géricault*, dans l'*Histoire des peintres, école française*, t. III, 1863.

Ernest Chesneau. — *Les Chefs d'école*, 3e édit., 1883.

---

Eug. Delacroix. — *Journal*, 1893-1895.

La Combe. — *Charlet*, 1856.

Gigoux. — *Causeries sur les artistes de mon temps*, 1885.

Étex. — *Les Trois tombeaux de Géricault*, 1885.

---

Sur les études anatomiques du maître :

Mathias Duval et Bical. — *L'Anatomie des maîtres*, 1890.

Tréal. — *Les Dessins anatomiques de Géricault* (*Chronique des Arts*, 1893).

Ed. Cuyer. — *Note sur quelques dessins anatomiques de Géricault* (*Chronique des Arts*, 1898).

Sur Géricault lithographe :

Bouchot. — *La Lithographie*, 1895.

Sur Géricault animalier :

Lieutenant-colonel DUHOUSSET. — *Le Cheval*, 1881

Sur le rôle de Géricault :

FROMENTIN. — *Un programme de critique* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1880).

André MICHEL. — *L'École française de David à Delacroix* dans les *Chefs-d'œuvre de l'art français au XIX*e *siècle*, 1890.

Richard MUTHER. — *Geschichte der Malerei in dem neunzehnten Jahrhundert*, t. I, 1893.

Jules BRETON. — *Nos peintres du siècle*, 1900.

Sur l'École de David :

F. BENOIT. — *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, 1897.

Léon ROSENTHAL. — *David*, 1904.

Sur l'évolution romantique :

Léon ROSENTHAL. — *La Peinture romantique*, 1901.



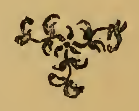
# INDEX ALPHABÉTIQUE

*Les noms en italiques sont les titres des œuvres.*

# TABLE DES GRAVURES

# TABLE DES MATIÈRES






Paris. — Imp. Georges Petit, 12, rue Godot-de-Mauroi. — 15980-05.

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET C[ie]

8, rue Garancière


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22829 1206

